நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்கள், கலைஞர்கள் ஒரு சமூகவியல் ஆய்வு

சோ. சேகர்

பதிப்புத்துறை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை

39
VG 5739

நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்கள், கலைஞர்கள்
ஒரு சமூகவியல் ஆய்வு

சோ. சேகர்

பதிப்புத் துறை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை

பதிப்புரிமை :
பதிப்புத்துறை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை - 625 021.

Copy right :
Publications Division
Madurai Kamaraj University
Madurai - 625 021.

பதிப்பு எண் : 160

விலை : ரூ. 75

பதிப்பு விவரங்கள் :

1. ஆசிரியர் : முனைவர். சோ. சேகர்
முன்னாள் தமிழ் விரிவுரையாளர்
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழககல்லூரி
மதுரை -2.

2. தலைப்பு : நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்கள், கலைஞர்கள் - ஒரு சமூகவியல் ஆய்வு.

3. பதிப்பித்தோர் : பதிப்புத்துறை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை - 625 021.

4. ஆண்டு : 2000

5. பக்கங்கள் : 304

6. பொருள் : நாட்டுப்புறவியல்

7. பொதுப் பதிப்பாசிரியர் : முனைவர். இரா. காசிராசன்
பதிப்புத்துறை
மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்
மதுரை - 625 021

8. அச்சிட்டோர் : ரெயின்போ அச்சகம்
45 சி, காரனேசன் தெரு
அரசரடி
மதுரை.

உள்ளடக்கம்

பக்க எண்

முன்னுரை

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் - அறிமுகம் 1

சடங்கிலிருந்து கலை வரை 37

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளும் சமூகச் செயற்பாடுகளும் 131

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் - ஒப்பீடு 185

நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் சமூகப் பொருளாதார நிலைமை 207

துணை நூற்பட்டியல் 247

பின்னிணைப்புக்கள் 267

1. கரகாட்ட ஆட்டமுறைகளும், பாடல்களும் 268

2. வலையர் இனக் கதைகளும், ஒயிலாட்டப் பாடல்களும் 278

3. தேவராட்டக் கதைகளும், சேவையாட்டப் பாடல்களும் 286

முன்னுரை

ஆய்வுப்பொருளும் வரையறையும்

"நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்கள், கலைஞர்கள் -ஒரு சமூகவியல் ஆய்வு" என்பது இவ்வாய்வின் தலைப்பாகும். இத்தலைப்பில் "நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்கள்" எனப் பொதுவாகக் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கிறது. தமிழ்நாட்டில் பல்வேறு நாட்டுப்புறக் கலைவகைகள் காணப்படுகின்றன. இக்கலை வகைகள் அனைத்தையும் பற்றி ஆய்வு செய்வது என்பது இயலாத செயல். எனவே நாட்டுப்புறக் கலை வகைகளுள் ஒன்றான நிகழ்கலை வகை மட்டும் இவ்வாய்வுக்குத் தேர்வு செய்யப்பட்டிருக்கிறது. இக்காலத்தில் நூற்றுக்கும் மேற்பட்ட நிகழ்கலைகள் தமிழ்நாடு முழுவதும் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றன. இவ்வாய்வேட்டின் கால அளவை கணக்கில் கொண்டும், ஆழமான ஆய்வை நோக்கமாகக் கொண்டும் தமிழ்நாட்டின் தென்பகுதியில் அமைந்துள்ள மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் நிகழ்த்தப்பட்டுவரும் நான்கு நிகழ்கலைகள் மட்டும் ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப் படுகின்றன. அவை கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து ஆகியவையாகும். இவற்றுள் கணியான் கூத்து திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் மட்டுமே நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. ஒயிலாட்டம் திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் காணப்படுகின்றது. ஆயினும் மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளில் இவ்வாட்டம் மலைவேடர், வலையர் என்ற சாதியினரின் வழிபாட்டுச் சடங்கோடு நெருங்கிய தொடர்புடையதாக விளங்குவதைப் போன்ற நிலை திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் காணப்படாததால் மதுரை மாவட்ட ஒயிலாட்டம் மட்டும் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றது. இவற்றோடு மதுரை, திருநெல்வேலி ஆகிய இரு மாவட்டப் பகுதிகளிலும் காணப் படும் கரகாட்டம், தேவராட்டம் ஆகிய நிகழ்கலைகளும் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன.

ஆய்வின் நோக்கம்

கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்து ஆகிய நிகழ்கலைகளின் பரிணாம வளர்ச்சி நிலைகளைக்

கண்டறிந்து விளக்குவது இவ்வாய்வின் முதல் நோக்கமாகும். இந்நிகழ்கலைகள் சடங்குச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படுவதால், அவற்றின் சமூகச் செயற்பாடுகள் (Social Functions) குறித்து விளக்குவது இரண்டாவது நோக்கமாகும். மூன்றாவது நோக்கம், மேற்குறிப்பிடப்பட்ட நான்கு நிகழ்கலைகளுக்குரிய பொதுத் தன்மைகளைப் புலப்படுத்துவதாகும். இந்நிகழ்கலைகளை இன்றும் நிகழ்த்திவருகின்ற கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகளை ஆய்ந்து வெளிப்படுத்துவது இவ்வாய்வின் நான்காவது நோக்கமாகும்.

சான்றாதாரங்கள்

இவ்வாய்வின் முதன்மைச் சான்றாதாரங்களாகக் கீழ்க்கண்டவை அமைகின்றன:

1. மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் வாழ்ந்து வருகின்ற நிகழ்கலைக் கலைஞர்களிடமிருந்து பேட்டி (Interview Method) முறை மூலமாகத் திரட்டப்பட்ட தரவுகள்.

2. நான்கு நிகழ்கலைகளும் நிகழ்த்தப்பட்டபோது அந் நிகழ்வுகளின் (Performance) பார்வையாளனாக இருந்து உற்று நோக்குதல் முறையின் (Observation Method) மூலமாகப் பெறப்பட்ட தகவல்கள்.

3. நிகழ்வுச் சூழல்களில் (Performance Contexts) எடுக்கப்பட்ட புகைப்படங்கள்.

4. முறைப்படுத்தப்பட்ட வினாநிரலின் உதவியினால் பார்வையாளர்களிடமிருந்து பெறப்பட்ட தகவல்கள், மேலும் அவர்களோடு கலந்துரையாடியபோது பதிவுநாடாக் கருவியில் பதிவு செய்யப்பட்ட தகவல்கள்.

இவ்வாய்வின் துணைமைச் சான்றாதாரங்களாக நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளைப் பற்றிய ஆய்வு நூல்கள், கட்டுரைகள் ஆகியவையும் சமூகவியல் தொடர்பான ஆய்வு

நூல்கள், கட்டுரைகள் ஆகியவையும் குறியியல் தொடர்பான சில நூல்களும் சமூகவியலோடு தொடர்புடைய மானிடவியல் ஆய்வுகள் மற்றும் ஒப்பியல் ஆய்வுகளும் கொள்ளப்பட்டுள்ளன.

ஆய்வு அணுகுமுறை

இவ்வாய்வில் சமூகவியல் அணுகுமுறை பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளது. இவ்வாய்வின் இரண்டாவது இயலில் சமூகவியல், சமூக மானிடவியல், சமூகக் குறியியல் (Socio - Semiotics) ஆகிய துறைகளிலிருந்து பெற்ற கருத்துக்கள் கலந்த அணுகுமுறை பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளது. மூன்றாவது இயலில் சமூகச் செயற்பாட்டுக் கோட்பாட்டாளர்களின் (Social Functionalists) கருத்துக்கள் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன. நான்காவது இயலில் சமூகப் பண்பாட்டுச் சூழல்களின் அடிப்படையில் நான்கு நிகழ்கலைகளும் ஒப்பாய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ளன. ஐந்தாவது இயலில் சமூகவியல் நோக்கில் நிகழ்கலைக் கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன.

ஆய்வின் கட்டமைப்பு

இந்த ஆய்வு, முன்னுரை நீங்கலாக ஐந்து இயல்களாகப் பகுக்கப்பட்டுள்ளது. அவை கீழ்வருமாறு:

1. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் - அறிமுகம்
2. சடங்கிலிருந்து கலை வரை
3. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளும் சமூகச் செயற்பாடுகளும்
4. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் - ஒப்பீடு
5. நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலமை.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் – அறிமுகம்

முதலாவதான இவ்வியலில் கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து ஆகிய நான்கு நிகழ்கலைகளும் அறிமுகம் செய்யப்படுகின்றன. இவ்வியலின் முதல் பகுதியில் நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளின் வகைப்படுத்தல் முறை (Classification Method) குறித்துச் சில கருத்துக்கள் கூறப்பட்டுள்ளன.

இவ்வகைப்படுத்தல் முறையை 'மக்களின் வகைப்படுத்தல் முறை' (Native Classification Method), 'ஆய்வாளர்களின் வகைப்படுத்தல் முறை' (Analytical Classification Method) என இரண்டாகப் பகுத்து விளக்கலாம் என்று கருத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் இவ்விரு முறைகளுக்கும் இடையேயுள்ள வேறுபாடுகளும் சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளன. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளைப் பண்பின் அடிப்படையில் வகைப்படுத்தும்போது சில குறை பாடுகள் நேர்கின்றன எனவும் அவற்றிலிருந்து விடுபட நிகழ்த்துதல் சூழல் அடிப்படையில் வகைப்படுத்தலாம் எனவும் கூறப்பட்டுள்ளன. இக்கருத்தின் அடிப்படையில் ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொண்ட நான்கு நிகழ்கலைகளும் சடங்குசார்பு நிகழ்கலைகள், சடங்கு சார்பில்லா நிகழ்கலைகள் என வகைப்படுத்தப்பட்டு, இவ்விருவகை நிகழ்கலைகளிலும் பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகள், ஒப்பனை முறைகள், ஆட்ட முறைகள் குறித்தும் விளக்கப்பட்டடுள்ளன.

சடங்கிலிருந்து கலை வரை

ஆய்வுக்கு எடுத்துக்கொண்ட நான்கு நிகழ்கலைகளும் சடங்கிலிருந்து தோன்றி சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகளாக அல்லது பொழுது போக்கு நிகழ்கலைகளாக வளர்ச்சி அடைந்துள்ளமை குறித்து இவ்வியலில் விரிவாக விளக்கப் படுகின்றன. இவ்வியலில் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ள நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் சடங்குச் சார்புடையவை, சடங்குச் சார்பில்லாதவை என நிகழ்வுச் சூழல்களின் (Performance Contexts) அடிப்படையில் பகுக்கப்பட்டு ஆராயப்பட்டுள்ளன. நிகழ்கலைகள் தொடர்பான தகவல்கள் பொதுவான தலைப்பு களின் மூலம் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

கரகாட்டம் என்பது சக்திக்கரகாட்டம், தோண்டிக் கரகாட்டம், ஆட்டக்கரகம் என மூன்றாகப் பகுக்கப்பட்டு விளக்கப்பட்டுள்ளது. சக்திக்கரகாட்டம் வளமைச் சடங்காட் டமாக விளங்குகிறது எனும் கருதுகோளை நிறுவ அம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்கு ஆராயப்படுகிறது. சக்திக் கரகமெடுப் பவரின் உடையலங்காரலம், சக்திக் கரகத்தின் அலங்காரம்,

சக்திக்கரகத்திற்குச் செய்யப்படும் சடங்குகள் ஆகியன பற்றி விளக்கப்படுவதுடன் சக்திக்கரகமெடுப்பவரின் தோற்றமும் அதன் பொருண்மையும் ஆய்ந்து விளக்கப்பட்டுள்ளன. இதிலிருந்து சக்திக்கரகச் சடங்கினை வளமையோடு தொடர்பு டைய பெண்களே ஆரம்பத்தில் செய்திருக்க வேண்டும் எனும் கருத்து பல சான்றுகளுடன் நிறுவப்பட்டுள்ளது. அடுத்து ஆட்டக்கரகத்திற்கும் மற்ற கரகங்களுக்குமான தொடர்புகள் ஆராயப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் சக்திக்கரகத்திற்கும், தோண்டிக் கரகத்திற்கும் ஒற்றுமை வேற்றுமைகளும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. மேலும் சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் சக்திக்கரகாட்டம், தோண்டிக் கரகாட்டம் ஆகியவற்றின் நிகழ்வுக்காலம், நிகழ்வுக் களம் பற்றியும், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் ஆட்டக்கரகத்தின் நிகழ்வுக் காலம், நிகழ்வுக் களம் பற்றியும் விளக்கப்படுகின்றன.

ஒயிலாட்டத்தின் வளர்ச்சி நிலைகளை அறிந்து கொள்வற்கு அந்த ஆட்டத்தைப் பரம்பரையாக ஆடி வருபவர்களும் மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளில் வாழ்ந்து வருபவர்களும் ஆகிய மலைவேடர், வலையர் இனத்தவர்கள் பற்றிய தகவல்களும், ஆட்டக்கலைஞர்களின் ஒப்பனை முறைகள், இசைக்கருவிகள், கதையும் பாடலும், ஆட்ட அடவுகள், வழிபாட்டில் நிகழ்த்தப்படும் ஒயிலாட்டத்தின் பண்புகள் ஆகிய தகவல்களும் உறுதுணை செய்கின்றன. இதற்கடுத்து மலைவேடர், வலையர் இனத்தவரின் வேட்டைச் சடங்காட்டமாக ஒயிலாட்டம் செயல்பட்டிருக்கிறது எனும் கருத்து அச்சாதியினரின் தொழில்முறைகள், ஒயிலாட்டம் நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள், மற்றும் ஆட்ட அடவுகள், அவர்கள் வணங்கும் தெய்வங்களின் அமைப்பு ஆகியவை குறித்த தகவல்களைச் சான்றுகள் காட்டி நிறுவப்பட்டுள்ளது. பின்னர் வேட்டைச் சடங்காட்டம் சண்டைப் பயிற்சி நடனமாக மாறியுள்ளது என்பதைப் புலப்படுத்துவதற்காகச் சிலம்பாட்டத்தின் அடிவைப்பு முறைகளுடன் ஒயிலாட்டத்தின் அடிவைப்பு முறைகள் பொருத்திப் பார்க்கப்பட்டுள்ளன. மேலும் ஒயிலாட்டத்தின் ஒரு பகுதியாக இடம்பெறும் கோலாட்ட

முறைகள் போர் உத்திமுறைகளைக் குறிப்பனவாக உள்ளன என்றும், களியலாட்டம் என்ற ஒருவகை ஆட்டத்தின் கம்படித்தல் முறைகள் போர்வீரர்களின் செயல்களை நினைவு படுத்துவன போன்றே கோலாட்டத்தில் கம்படித்தல் முறைகளும் நினைவுபடுத்துகின்றன என்றும் ஆய்வு செய்து விளக்கப் பட்டுள்ளன. அடுத்து இன்றைய நிலையில் பெண்தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டத்திற்கும், அச்சடங்கிற்குமான தொடர்புகளும் ஆராயப்பட்டுள்ளன. மற்றும் சடங்குச் சூழலில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டத்திற்கும், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டத்திற்கும் இடையே பல வேறுபாடுகள் காணப்படுவது குறித்து விளக்கப்பட்டுள்ளது.

தேவராட்டமானது சடங்கிலிருந்து பொழுதுபோக்குக் கலையாக வளர்ச்சியடைந்திருக்கிறது என்பதை விளக்குவதற்குத் தேவராட்டத்தை நிகழ்த்துகின்ற கம்பளத்து நாயக்கர் இனம் குறித்த விளக்கம், ஆட்ட வகைகள், இசைக்கருவிகள், ஆடப்படும் சூழல்கள் பற்றிய தகவல்கள் தரப்பட்டுள்ளன. பின்னர்த் தேவராட்டம் தொடக்க காலத்தில் வேட்டைத் தொழிலை நினைவுபடுத்தும் பாவனை நடனமாகத் தோன்றி யிருக்க வேண்டும் எனும் கருத்தானது, தேவராட்டத்தில் அடங்கியுள்ள ஆட்ட வகைகளின் பெயர்கள், கம்பளத்து நாயக்கர்களின் தொழில்முறைகள் ஆகியவை குறித்த தகவல் களின் அடிப்படையில் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது. வேட்டைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய பாவனை நடனமாக இருந்த தேவராட்டம் விவசாயத் தொழிலோடு தொடர்பு கொண்ட போது வளமைச் சடங்காட்டக் கூறுகளையும் தம்முள் அடக்கிக் கொண்டது எனக் கண்டறியப்பட்டுப் புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. மேலும் வேட்டை, விவசாயம் இரண்டிற்கும் மழை அவசியம் என்பதால் மழைச் சடங்காட்டக் கூறுகளையும் ஏற்று உள்ளடக்கியுள்ளது என்பதும் கண்டறியப்பட்டு விளக்கப் பட்டுள்ளது. இவ்வாறு இன்றைய நிலையில் ஆடக்கூடிய தேவராட்டம் பாவனைச் சடங்காட்டங்களின் கலவையாக விளங்குகிறது என்ற முடிவு தரப்பட்டுகிறது.

தேவராட்டத்தின் வளர்ச்சியாக உருவாகியுள்ள சேவையாட்டம் தேவராட்டத்தைப் போன்றே சக்கம்மா தெய்வத்தைச் சேவிக்கும் ஆட்டமாக உருவாகிப் பின்னர் நிறுவனச் சமயக் கடவுளான திருமாலைச் சேவிக்கும் ஆட்டமாக வளர்ச்சியடைந்திருக்கிறது என விளக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் வைணவக் கோவில்களில் நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் அரையர் சேவையோடு சேவையாட்டம் ஒப்பிடப்பட்டு இரண்டிற்கும் இடையே காணப்படும் உறவு புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. தேவராட்டம், சேவையாட்டம் இரண்டும் சடங்குச் சூழலில் ஆடப்படுவதோடு மட்டுமல்லாமல், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களிலும் ஆடப்படுவது சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது. சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படும்போது அவற்றின் நிகழ்வுக் காலம், களம் ஆகியவற்றிலும், பார்வையாளர்களின் உணர்வுகளிலும் ஏற்படும் மாற்றங்கள் ஆராயப்பட்டுள்ளன.

கணியான்கூத்தின் வளர்ச்சி நிலைகள், அக்கூத்தினை நிகழ்த்தும் கணியான் இனத்தவர்களின் தொழில்முறைகள், வழிபாட்டுச் சடங்குகள், கூத்து நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள், இசைக்கருவி, கூத்து தொடர்பான தொன்மக் கதைகள் ஆகியவை குறித்த தகவல்களை ஆதாரங்களாகக் கொண்டு ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கில் நிகழ்த்தப்படும் கணியான் கூத்தில் இடம்பெறும் பேயாட்டச் சடங்கு, கைவெட்டுச் சடங்கு, நாக்கு வெட்டுச் சடங்கு, சுடலைமாடன் சுடுகாட்டுச் சடங்கு ஆகிய சடங்குகள் அனைத்தும் போர் தொடர்பான மந்திரச் சடங்குகளாக இருந்திருக்கலாம் எனும் கருதுகோள் பல சான்றுகளுடன் இந்த ஆய்வில் உறுதிசெய்யப்பட்டுள்ளது. இதற்கடுத்து, சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் கணியான் கூத்திற்கும் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் கணியான் கூத்திற்கும் இடையே உள்ள வேறுபாடுகள் கண்டு உணர்த்தப்பட்டுள்ளன.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளும் சமூகச் செயற்பாடுகளும்

மூன்றாவது இயலில் சமூகவியல் கோட்பாடுகளில் ஒன்றான செயற்பாட்டியல் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் கணியான்கூத்து, தேவராட்டம் ஆகிய இரண்டு நிகழ்கலை

வடிவங்களின் சமூகச் செயற்பாடுகள் கண்டறியப்பட்டு விளக்கப்படுகின்றன.

முதலில் செயற்பாட்டியல் கோட்பாட்டு அறிஞர்களின் ஆய்வுப் போக்குகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. அவற்றிலிருந்து எமிலி தர்கீம் (Emile Durkheim), மாலினோஸ்கி (Malinowski), ரெட்கிளிப் ப்ரௌன் (Radcliffe Brown), ராபர்ட் மெர்ட்டன் (Robert Merton) ஆகிய குறிப்பிடத்தக்க அறிஞர்களின் கருத்துக்கள் இணைக்கப்பட்டு இந்த ஆய்வில் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன. நாட்டுப்புறச் சமயம் என்ற அமைப்பு புனிதக் கதையாடல், வழிபாட்டுச் சடங்கு ஆகிய உறுப்புக்களின் செயற்பாடுகளால் உருவாக்கம் பெறுவது குறித்து விரிவாக விளக்கப்படுகின்றது. நாட்டுப்புறத் தெய்வங்கள் அனைத்திற்கும் புனிதக்கதையாடல் உண்டு. இக்கதையாடல் பல வடிவங்களில் நிகழ்த்தப்படுகின்றது எனும் கருத்து கணியான்கூத்துக் கதையாடல் கொண்டு உறுதி செய்யப்படுகிறது. கதைபாடுவோர், மகுடம் இசைப்போர், ஆட்டம் ஆடுவோர் பார்வையாளர்களின் இரசனை ஆகிய உறுப்புக்களின் செயற்பாடுகளால் கணியான் கூத்து என்ற ஒழுங்கமைவு உண்டாகிறது என விளக்கப் பட்டுள்ளது. நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் மனிதன் தெய்வத்திற்குச் சில பொருட்களைக் காணிக்கையாகக் கொடுத்தல், அதன்மூலம் தெய்வ ஆற்றலிடமிருந்து வளமை, நல்வாழ்வு ஆகியவற்றைப் பெறுதல் ஆகிய செயற்பாடுகள் நடைபெறுகின்றன என்பது சான்றாதாரங்களுடன் விளக்கப் பட்டுள்ளது. நாட்டுப்புறச் சமயம் மக்களின் வாழ்க்கையைத் தூண்டிச் செயற்படுத்துகிறது என்பதும் மக்களின் வாழ்க்கை மறுபடியும் நாட்டுப்புறச் சமயத்தைச் செயற்படவைக்கிறது என்பதும் மாலினோஸ்கியின் செயற்பாட்டியல் கருத்து விளக்கத்தின் மூலம் உறுதி செய்யப்படுகின்றன. மேலும் வழிபாட்டுச் சடங்கோடு தொடர்புடைய கணியான்கூத்தில் அகச்செயற்பாடுகள், புறச்செயற்பாடுகள் இரண்டும் இணைந்தே காணப்படுகின்றன என்பது குறித்தும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

இவ் இயலின் இரண்டாவது பகுதி தேவராட்டம், சேவையாட்டம் ஆகிய நிகழ்கலை வடிவங்களின் சமூகச்

செயற்பாடுகள் குறித்து ஆராய்கிறது. நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் மட்டும் நிகழ்த்தப்படும் கணியான்கூத்திற்கு ஒற்றைப் பரிமாண விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது. ஆனால் தேவராட்டம் கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினரின் வாழ்வியல் சடங்குகள் அனைத்திலும் நிகழ்த்தப்படுவதால் அதன் செயற் பாடுகள் பல பரிமாணங்களில் ஆய்வு செய்து விளக்கப் பட்டுள்ளன. தேவராட்டம் எனும் அமைப்பு தேவதுந்துமி இசை, ஆட்ட அடவுகள் ஆகியவற்றின் செயற்பாடுகளாலும், பார்வையாளர்களின் எதிர்வினைச் செயற்பாடுகளாலும் உருவாக்கம் பெறுகிறது என்பது குறித்து ஆய்ந்து விளக்கப் பட்டுள்ளது. இதற்கடுத்து கம்பளத்து நாயக்கர்களின் வாழ்வியல் சடங்குகள், வேட்டைச் சடங்குகள், சக்கம்மா வழிபாட்டுச் சடங்கு ஆகியவற்றில் நிகழ்த்தப்படும் தேவராட்டத்தின் செயற்பாடுகள் ஆராயப்பட்டுள்ளன. மேலும் தேவராட்டத்தின் அகச்செயற்பாடுகள், புறச்செயற்பாடுகள் பற்றியும் விளக்கப் பட்டுள்ளது. சேவையாட்டம் என்பது இசை, பாடல், ஆட்டம் ஆகிய உறுப்புக்களின் செயற்பாடுகளால் இயங்குகிறது என்றும், அவற்றோடு பார்வையாளர்களின் எதிர்வினையும் சேவை யாட்டத்தை இயங்கச் செய்கிறது என்றும் சான்றுகளுடன் விளக்கப்பட்டுள்ளன. அடுத்து நிறுவன சமயத் தெய்வமான அரங்கநாதர் வழிபாட்டில் நிகழ்த்தப்படும் சேவையாட்டத்தின் செயற்பாடுகள் குறித்து ஆராயப்படுகின்றது.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் – ஒப்பீடு

இந்த இயலில் ஒப்பியல் அணுகுமுறை பற்றி முதலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. பின்னர் இலக்கிய ஒப்பாய்வு முறைக்கும் நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஒப்பாய்வு முறைக்கும் வேறுபாடு காணப்படுகிறது என்பது சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது. அடுத்து ஒப்பியல் அணுகுமுறையின் ஒரு பிரிவாக விளங்கும் இணை யொப்பு ஆய்வு முறையை பயன்படுத்தி ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப் பட்டுள்ள கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்து ஆகிய நான்கு நிகழ்கலை வடிவங்களும் ஒப்பிட்டு ஆராயப்பட்டுள்ளன. சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் நிகழ்கலை முடிவடைகின்றன என்பதைச் சுட்டிக்காட்டி,

இத்தகைய உத்திமுறைகள் பார்வையாளர்களின் அழகியல் உணர்வைத் தூண்டுவதோடு, கலைஞர்களின் திறமையையும் வெளிப்படுத்துகின்றன என்றும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமை

ஐந்தாவதான இவ்வியலில் ஆட்டக்கரகம் மற்றும் கணியான்கூத்துக் கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் மட்டும் ஆய்வு செய்யப்படுகின்றன. இவ்வாறு இரண்டு நிகழ்கலைகளில் ஈடுபட்டு வரும் கலைஞர்களின் சமூகப் பொருளாதார நிலைமைகள் குறித்து மட்டும் விளக்குவதற்குரிய காரணங்கள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

இந்த இயலின் முதற்பகுதியில் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் சமூகப் பொருளாதார நிலைமை விளக்கப்படுகிறது. ஆட்டக் கரகக் கலையில் ஈடுபட்டு வரும் ஆண், பெண் கலைஞர்களின் சாதி நிலைமைகள் குறித்து ஆராயப்பட்டுள்ளது. ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் சாதி உயர்வு, தாழ்வு அவர்களுடைய உறவுகளில் இடைவெளியை எவ்வாறு உருவாக்குகின்றன என்பது குறித்தும் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது. கலைஞர்கள் இணைந்து கலை நிகழ்ச்சிக்குச் செல்லும்போது உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களை விளிப்பதற்குப் பயன்படுத்தும் மொழியும், தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்களை விளிப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்படும் மொழியும் வேறுபடுவது சுட்டிக் காட்டப்பட்டுள்ளது. மேலும் ஆட்டத்தில் பங்குபெறும் கலைஞர்களின் சாதி உயர்வு, தாழ்வுக்கேற்ப ஊதிய அளவில் ஏற்றத்தாழ்வு காணப்படுவது குறித்தும், நிகழ்ச்சிக்குச் செல்லும் இடங்களில் உணவு உண்ணும் முறையில் காணப்படும் ஏற்றத்தாழ்வு குறித்தும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. பெண் கலைஞர்களின் சமூகச் சிக்கல்கள் குறித்து விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. பெண் கலைஞர்களின் பெண்பால் சிக்கல்கள், குடும்பச் சிக்கல்கள், பெண் கலைஞர்களுக்குச் சமூகத்தில் காணப்படும் மதிப்பு நிலைகள் ஆகியவை குறித்து விளக்கப்பட்டுள்ளது. அடுத்து ஆட்டக்கரகக்

கலைஞர்களின் பொருளாதார நிலைமையானது அவர்கள் வாழும் இடச்சூழல், உறைவிடத்தின் தன்மை, உணவுப் பழக்கம், உடைப் பழக்கம், கல்விநிலை ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் ஆராயப்படுகின்றது.

இதற்கு அடுத்த பகுதியில் கணியான் கூத்துக் கலைஞர் களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமை குறித்து விளக்கப் படுகிறது. கணியான் கூத்துக் கலைஞர்களுக்குச் சமூகத்தில் கிடைக்கும் மதிப்பானது சடங்குச் சூழலில் கிடைக்கும் மதிப்பு, சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் கிடைக்கும் மதிப்பு என இரண்டாகப் பகுக்கப்பட்டு விளக்கப்பட்டுள்ளது. அடுத்து கணியான் சாதியினருக்கும் பிற உயர்ந்த சாதியினருக்கும் இடையே உள்ள உறவு நிலை குறித்து ஆராயப்பட்டுள்ளது. மேலும் கணியான்களின் பொருளாதார நிலைமை, அவர்கள் வாழும் இடச்சூழல், உறைவிடத்தன்மை, உணவுப் பழக்கம், கல்விநிலை ஆகியன தொடர்பான தகவல்களின் அடிப்படையில் ஆய்ந்து வெளிப்படுத்தப்படுகின்றது. இறுதியாகச் சமூக மாற்றத்தின் விளைவாக ஆட்டக்கரகம், கணியான்கூத்து ஆகிய நிகழ்கலைகளுக்குச் சமூகத்தில் மதிப்பு குறைந்தது குறித்தும் இதன் விளைவாகக் கலைஞர்களின் பொருளாதார நிலைமை சீரழிந்தது குறித்தும் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன.

இவ்வாய்வில் ஒவ்வொரு இயலின் இறுதிப் பகுதியிலும் தொகுப்புரை இடம்பெறுவதால் முடிவுரை அல்லது தொகுப்புரை என்ற தனிஇயல் அமைக்கப்படவில்லை.

இந்த ஆய்வேட்டின் பிற்பகுதியில் துணைநூற்பட்டியல் இடம்பெறுகிறது. இப்பட்டியலின் முதற்பகுதியில் தமிழ் மொழியில் வெளியிடப்பட்டுள்ள ஆய்வு நூல்கள், இதழ்களில் வெளியிடப்பட்டுள்ள கட்டுரைகள், அச்சில் வெளியிடப்படாத ஆய்வேடுகள், அகராதிகள், கலைக்களஞ்சியங்கள் ஆகியவை தொடர்பான விவரங்கள் தரப்பட்டுள்ளன. இரண்டாவது பகுதியில் ஆங்கில மொழியில் வெளிவந்துள்ள ஆய்வு நூல்கள், இதழ்களில் வெளியிடப்பட்டுள்ள கட்டுரைகள், கலைக்

களங்கியங்களில் வெளியிடப்பட்டுள்ள கட்டுரைகள் ஆகியவை பற்றிய விவரங்கள் தரப்பட்டுள்ளன.

இந்த ஆய்வேட்டின் பின்னிணைப்புகளாக பல தரவுகள் தரப்பட்டுள்ளன. அவை வருமாறு:

பின்னிணைப்பு ஒன்றில் கரகாட்டத்தின் ஆட்ட முறைகளும் பாடல்களும்; பின்னிணைப்பு இரண்டில் வலையர்கள் வேட்டைத் தொழில் செய்து வந்தது குறித்துச் சொல்லப்படும் பழங்கதைகளும், ஒயிலாட்டப் பாடல்களும்; பின்னிணைப்பு மூன்றில் தேவதுந்துமி பற்றிய பழங்கதையும், தேவராட்டக் கதைகளும், சேவையாட்டப் பாடல்களும்; பின்னிணைப்பு நான்கில் வினா நிரல்களும்; பின்னிணைப்பு ஐந்தில் ஆய்வுக் களத்தினை காட்டும் வரைபடங்களும்; பின்னிணைப்பு ஆறில் இந்த ஆய்வுக்குத் தகவல்கள் தந்துதவிய தகவலாளர் பட்டியலும்; பின்னிணைப்பு ஏழில் புகைப்படங்களும் தரப்பட்டுள்ளன.

பதிப்புரை

இரா. காசிராசன்

பதிப்புத்துறை

மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம்

மதுரை - 625 021.

'நாட்டுப்புறக் கலைவடிவங்கள் - கலைஞர்கள் - ஒரு சமூகவியல் ஆய்வு' எனும் நூல் முனைவர் சேகர் அவர்களின் படைப்பாக வெளிவருகிறது; ஆசிரியர் மதுரை காமராசர் பல்கலைக் கழகக் கல்லூரியில் தமிழ் பேராசிரியராகப் பணியாற்றியவர்; இப்பல்கலைக்கழகத் தமிழியல் துறையில் முதுகலை, எம்ஃபில் மற்றும் முனைவர் பட்ட ஆய்வை நிகழ்த்திய முனைவர் சேகரின் அரிய திறனாய்வு இப்படைப்பு; நிகழ்கலை (Performance Art) பற்றிய நாட்டுப்புறவியல் கோட்பாட்டை மையமாகக் கொண்டு சமூகவியல் நோக்கில் தமிழகத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்ற நாட்டுப்புறக் கலை வடிவங்களை ஆராய்ந்துள்ளார். முனைவர் சேகர் அவர்கள் துடிப்புள்ள இளம் ஆய்வாளர்; இவரது இந்நூல் நாட்டுப்புற வியல் துறையில் ஒரு நல்ல வரவேற்பைப் பெறும் என்பதில் ஐயமில்லை; இதுபோன்று மேலும் பல நல்ல திறனாய்வு நூல்களை எழுதவல்ல முனைவர் சேகர் அவர்களின் அகால மரணம் நாட்டுப்புறவியல் துறைக்கு ஒரு பெரிய இழப்பே. அவரது தமிழ்ப்பணிக்கு - குறிப்பாக நாட்டுப்புறவியல் துறைக்கு அவர் செய்த பணிக்கு அஞ்சலி செலுத்தும் வகையில் இந்நூலை வெளியிடுவதில் மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகப் பதிப்புத் துறை பெருமைப்படுகிறது. அவரது பூதஉடல் மறைந்தாலும், அவரது புகழ் தமிழியற் புலத்தில் நிலைபெறும் வகையில் இந்நூல் திகழும் என்பதில் ஐயமில்லை.

இரா. காசிராசன்

1. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் - அறிமுகம்

(கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து)

முன்னுரை

நாட்டுப்புற வழக்காறுகளை வாய்மொழி இலக்கியம், பழக்க வழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும், புழங்கு பொருள் பண்பாடு, நிகழ்கலைகள், நாட்டுப்புற மக்கள் பேச்சு எனப் பகுத்து விளக்கலாம். இவற்றுள் நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் குறித்து ஆய்வு செய்யும் முயற்சி இவண் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. தமிழக நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் அனைத்தையும் ஆய்வு செய்துவிடுவது என்பது இயலாது என்பதால் தமிழ்நாட்டின் தென் பகுதியிலுள்ள மதுரை திருநெல்வேலி ஆகிய மாவட்டங் களில் வழக்கத்தில் காணப்படுகின்ற கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்து ஆகிய நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் மட்டும் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன. இந்நான்கு நிகழ்கலைகளையும் அறிமுகம் செய்வதே இவ்வியலின் நோக்கமாகும்.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை வகைப்படுத்தல்

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை வகைப்படுத்தும் முறையினை,

1. மக்களின் வகைப்படுத்தல் முறை
   (Native Classification Method)
2. ஆய்வாளர்களின் வகைப்படுத்தல் முறை
   (Analytical Classification Method)

என இரு பிரிவாகப் பகுத்து விளக்கலாம்.

மக்கள் தங்கள் வாழ்க்கையோடு தொடர்புடைய நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளைத் தங்களுக்கே உரிய முறையில் வகைப்படுத்தியுள்ளதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. இவர்கள் கரகாட்டம், காவடியாட்டம், கோலாட்டம், கழியலாட்டம் எனப் பெயரிட்டு சில நிகழ்கலைகளை அழைக்கிறார்கள். இத்தகைய பெயரிடும் முறை நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளின் சில பண்புகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைந்திருக்கிறது. நிகழ்கலைகளில்

பயன்படுத்தப்படும் கரகம், காவடி, கோல், கழி ஆகிய கருவிகள் அல்லது பொருள்களுக்கு முதன்மை கொடுத்து மக்கள் இவ்வாறு வகைப்படுத்தியுள்ளனர்.

மேலும் சில நிகழ்கலைகளை வில்லுப்பாட்டு அல்லது வில்லடி, உடுக்கடிப்பாட்டு, மகுடாட்டம், தப்பாட்டம் எனப் பெயரிட்டு அழைக்கின்றனர். மக்கள் இசைக்கருவிகளின் அடிப்படையில் இந்நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை வகைப்படுத்தி யிருக்கிறார்கள்.

ஆட்டம் அல்லது கூத்தில் இடம் பெறும் பாத்திரங்கள் (Characters) ஆட்டமுறை, ஆட்டம் அல்லது கூத்து நிகழும் இடம், காலம், நிகழ்த்துவோரின் சாதி அல்லது இனம் ஆகியவற்றின் அடிப்படையிலும் நாட்டுப்புற மக்கள் நிகழ் கலைகளை வகைப்படுத்தியுள்ளமையை உணர்ந்து கொள்ளலாம். (இ) ராஜா (இ) ராணி ஆட்டம், குறவன் குறத்தி ஆட்டம் அல்லது நரிக் குறத்தி ஆட்டம், தேவராட்டம் ஆகியவை பாத்திரங்களின் அடிப்படையிலும், தெருக்கூத்து என்பது நிகழும் இடத்தின் அடிப்படையிலும், பகல் வேஷம் என்பது நிகழும் காலத்தின் அடிப்படையிலும், கணியான் கூத்து என்பது நிகழ்த்துவோரின் சாதியடிப்படையிலும் வகைப்படுத்தப் பட்டுள்ளன. ஆக நாட்டுப்புற மக்கள் ஒரு நிகழ்கலையின் எந்தக் கூறுக்கு முக்கியத்துவம் தருகிறார்களோ அந்தக் கூறின் அடிப்படையில் அந்நிகழ்கலையை ஒரு வகைப்பாட்டுக்குள் அடக்குகிறார்கள்.

நாட்டுப்புற மக்களின் இவ்வகைப்பாட்டிலிருந்து நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வாளர்களின் வகைப்பாடு வேறுபடுகிறது. இவர்கள் நாட்டுப்புறக் கலைகளின் பண்புகளைப் பொதுமைப் படுத்தி வகைப்படுத்துகிறார்கள். சான்றாக, ஏ.என். பெருமாள் (1980: 21-29) நாட்டுப்புறக் கலைகளை 1. சமூகச் சார்புக் கலைகள், 2. வழிபாட்டுக் கலைகள், 3. தெய்வமேறிய கலைகள், 4. தொன்ம விளக்கக் கலைகள், 5. நாடக அமைப்புக் கலைகள் என வகைப்படுத்தி விளக்கியிருக்கிறார்.

சமூகச் சார்பு கலைகள் என்ற பகுப்பில், வேட்டை நடனங்களாக அவர் சிண்டு நடனம் (ப. 58), புலி வேடம் (ப. 58), கடுவாய் ஆட்டம் (ப. 59), பகல்வேடம் (ப. 61), உறுமிக் கோமாளி ஆட்டம் (ப. 61), குறவன் குறத்தி நடனம் (ப. 62) ஆகியவற்றையும் வீரக்கலையாக சிலம்பாட்டத்தையும் (ப. 64) கூறியிருக்கிறார்.

வழிபாட்டுக் கலைகள் என்ற பகுப்பில், காவடி ஆட்டம் (ப. 72), கரகாட்டம் (ப. 76), கோலாட்டம் (ப. 80), கழியலடித்தல் (ப. 82), பொதுக்கழியாட்டம் (ப. 83), கும்மி (ப. 84) போன்றவற்றைக் குறிப்பிடுகிறார். இதுபோன்று மற்ற பகுப்புகளிலும் சில ஆட்டங்களை அடக்கி விளக்குகின்றார்.

இவருடைய கருத்துப்படி சமூகச் சார்புக் கலைகளாகக் குறிப்பிடுகின்ற உறுமிக் கோமாளி ஆட்டம் வழிபாட்டுக் கலையாக விளங்குவதையும், வழிபாட்டுக் கலைகளாகச் சொல்லப்படும் கரகாட்டம், கோலாட்டம் முதலியன வழிபாடு அல்லாச் சூழல்களிலும் ஆடப்படுவதைக் கள ஆய்வில் காணலாம். இவற்றிலிருந்து ஒரே ஆட்டம் சடங்குச் சூழலிலும், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலிலும் நிகழ்த்தப்படுவதை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை அவை நிகழ்த்தப்படும் சூழல் அடிப்படையில் வகைப்பாடு செய்வதே பொருத்தமுடையதாகும். அவ்வாறில்லாமல் ஒரே ஒரு பண்பின் அடிப்படையில் செய்யப்படும் வகைப்பாட்டில் மேற்கூறப்பட்ட குறைபாடுகள் காணப்படுகின்றன. இக்குறைபாடுகளைத் தவிர்க்கும் பொருட்டு நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை இருவகையான பிரிவில் அடக்கி இந்த இயல் விளக்குகிறது. அதாவது ஒரு கலை வடிவம் எத்தகைய சூழலில் நிகழ்த்தப்படுகின்றது என்பதைப் பொறுத்து இக்கலைகளை இரண்டு வகையாகப் பகுக்கலாம். இவ் இயல் சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் கலைகளைச் சடங்குக் கலைகள் எனவும், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் நிகழ்த்தப்

படும் கலைகளைச் சடங்குச் சார்பில்லாக் கலைகள் (பொழுது போக்குக் கலைகள்) எனவும் பகுத்து விளக்குகிறது. சான்றாகத் தெய்வ வழிபாட்டில் நிகழ்த்தப்படும் கணியான்கூத்தைச் சடங்குக் கூத்தாகவும், வழிபாடில்லாத பிற பொது இடங்களில் நடைபெறும் கணியான் கூத்தைச் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் கலையாக எவ்வாறு வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது என்பது குறித்து அடுத்துவரும் இரண்டாவது இயலில் விரிவாக விளக்கப்படுகின்றது.

அறிமுகம்

ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ள நான்கு நிகழ்கலை களையும் அறிமுகம் செய்யும்போது சில பிரச்சனைகள் தோன்றுகின்றன. அதாவது ஒவ்வொரு நிகழ்கலையையும் தனித்தனியாக அறிமுகம் செய்வதா? அல்லது இணைத்து அறிமுகம் செய்வதா? என்ற பிரச்சனை எழுகிறது. தனித்தனியாக அறிமுகம் செய்யும்போது 'கூறியது கூறல்' என்ற குற்றம் நேரிடலாம். இதனைத் தவிர்க்க நான்கு நிகழ்கலைகளின் பண்புகளையும் பொதுவான தலைப்புகளில் அறிமுகம் செய்யும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகின்றது. இவ்வாறு அறிமுகம் செய்வதால் பின்வரும் இயல்களில் மேற்கொள்ளபபடும் ஆய்வுக் கருத்துக்களைத் தெளிவாகத் தெரிந்துகொள்ள முடியும்.

நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் வாழுமிடங்களும் சாதி நிலைமைகளும்

நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் வாழுமிடங்களைக் கண்டு தெளிவதன் மூலம் நாட்டுப்புறக் கலைகளின் வாழிடங்களையும் நம்மால் உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது. நாட்டுப்புறக் கலைகள், நாட்டுப்புறக் கலைஞர்கள் வாழுமிடங்களையே தங்களின் வாழிடங்களாகக் கொண்டுள்ளன என்றும் கூறலாம். நாட்டுப்புற மக்கள் வாழும் ஒவ்வொரு ஊரும் சில பண்பாட்டுக் கூறுகளைக் கொண்டிருக்கும். அவற்றிற்கேற்ப அங்குக் காணப்படும் நிகழ்கலையும் பண்பில் வேறுபட்டிருக்கும். இந்த காரணத் தினால்தான் நிகழ்கலைகளின், கலைஞர்களின் வாழுமிடங்கள் தொடர்பான தகவல்கள் இங்குத் தரப்படுகின்றன.

கரகாட்டக் கலைஞர்கள் வாழும் இடங்கள்

கரகாட்டக் கலைஞர்கள் மதுரை மாவட்டத் தெற்குத் தாலுகாவில் அவனியாவுரம், அகிலாபுரம், எம். கே. புரம், கீரைத்துறை, வில்லாபுரம், முனிச்சாலை, கீழமாத்தூர் ஆகிய ஊர்களிலும்; மதுரை வடக்குத் தாலுகாவில் ஷெனாய் நகர், வைகை வடகரை, அண்ணாநகர், நரிமேடு, பாண்டியன் நகர், வண்டியூர், சாமநத்தம் ஆகிய ஊர்களிலும்; நிலக்கோட்டைத் தாலுகாவில் வாடிப்பட்டி எனும் ஊரிலும் வாழ்ந்து வருகின்றனர். திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் கைலாசபுரம், திருநெல்வேலி மையப்பகுதி ஆகிய ஊர்களிலும்; பாளையங்கோட்டைத் தாலுகாவில் பாளையங்கோட்டை, சமாதானபுரம், வண்ணாரப் பேட்டை போன்ற ஊர்களிலும்; அம்பாசமுத்திரம் தாலுகாவில் அம்பாசமுத்திரம், கல்லிடைக்குறிச்சி ஆகிய ஊர்களிலும் மற்றும் தென்காசியிலும் கரகாட்டக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்து வருகின்றனர் என்பதைக் களஆய்வின் வழி அறிய முடிந்தது. மேற்கூறப் பட்டுள்ள ஊர்களில் வாழும் கரகக் கலைஞர்கள் பலரை ஆய்வாளர் நேரடியாகச் சந்தித்துப் பேட்டி கண்டுள்ளார் என்பதும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டங்களில் வாழும் கரகக் கலைஞர்கள் பெரும்பான்மையோர் நகரங்களிலும், புறநகர்ப் பகுதிகளிலும் வாழ்ந்து வருகின்றனர். இவ்வாறு வாழ்வதால் தங்களை ஆட்டத்திற்கு அழைக்க வருபவர்களுக்கு எளிதில் அணுகுவதற்கான வாய்ப்பினை ஏற்படுத்திக் கொடுக்கின்றனர்; மற்றும் நகரங்களில் நடைபெறும் பல்வேறு நிகழ்ச்சிகளில் கலந்து கொண்டு ஆட வாய்ப்புக் கிட்டுகிறது; தாங்கள் தொழிலுக்குச் சென்று வருவதற்கான போக்குவரத்து வசதி கிடைக்கிறது; எனவே தங்களின் தொழில் கருதியே இக் கலைஞர்கள் நகரத்தைச் சார்ந்து வாழ்கின்றனர்.

நகரத்திலிருந்து இருபது அல்லது முப்பது கிலோ மீட்டர் தொலைவில் கிராமங்களில் வாழ்ந்து வரும் கரகக் கலைஞர்கள் தொழில் வாய்ப்பு வேண்டி நகரங்களில் உள்ள 'கிராமியக் கலைஞர்கள் சங்கத்தில்' தங்கள் பெயரைப் பதிவு செய்து

கொள்கின்றனர். 'வேறு தொழிலில் ஈடுபடாமல், கரகத் தொழிலையே நம்பி வாழ்ந்து வரும் நாங்கள் கிராமங்களில் வாழ்வதால் பல்வேறு வாய்ப்புகளை இழக்க நேரிடுகிறது. இதனால் நகரங்களில் உள்ள "கிராமியக் கலைஞர்கள்" சங்கத்தில் உறுப்பினராகச் சேர்ந்து கொள்வதனால் தொழில் முறையில் தொடர்பினை ஏற்படுத்திக் கொள்ள முடிகிறது' என்று பாண்டியம்மாள் என்ற கரகாட்டக் கலைஞர் கள ஆய்வின்போது தெரிவித்தார் (கைலாசபுரம் : 18 மே 1989).

ஒயிலாட்டக் கலைஞர்கள்

ஒயிலாட்டக் கலைஞர்கள் மதுரை மாவட்டத்தின் வடக்குத் தாலுகாவில் வலையபட்டி, பொய்கைக்கரைப்பட்டி, நாயக்கன்பட்டி ஆகிய ஊர்களிலும்; தெற்குத் தாலுகாவில் துவரிமான் எனும் ஊரிலும், நிலக்கோட்டைத் தாலுகாவில் கீழமட்டையான், மண்ணாடிமங்கலம், சோழவந்தான் ஆகிய ஊர்களிலும்; நத்தம் தாலுகாவில் லிங்கவாடி, பட்டணம், பரளிபுதூர், வத்திபட்டி ஆகிய ஊர்களிலும் வாழ்ந்து வருகின்றனர். இம் மாவட்டத்தில் வாழும் வலையர் (மூப்பனார்), நாயக்கர் (மலைவேடர்) ஆகிய இரு சாதியினரிடமும் ஒயிலாட்டம் அதிகமாகக் காணப்படுவதைக் களஆய்வில் அறிந்து கொள்ள முடிந்தது. இச்சாதியினருக்கும் இவ்வாட்டத்திற்கும் உள்ள தொடர்பு குறித்துப் பின்வரும் இரண்டாவது இயலில் விரிவாகக் காணலாம்.

தேவராட்டக் கலைஞர்கள் வாழும் இடங்கள்

மதுரை மாவட்டத்தில் உத்தமபாளையம் தாலுகாவில் அமைந்துள்ள தேவாரம், பொட்டிப்புரம், சூழப்புரம், புதுக்கோட்டை, குண்டல நாயக்கன்பட்டி, உப்புக்கோட்டை, கரட்டுப்பட்டி, எரசக்க நாயக்கனூர், போடி நாயக்கனூர் முதலிய ஊர்களில் வாழும் கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தவர்களால் 'தேவராட்டம்' எனும் ஆட்டம் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. இதேபோன்று திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் விளாத்திகுளம் தாலுகாவிலுள்ள விளாத்திகுளம் புதூர், சிங்கிலிப்பட்டி, சித்தவநாயக்கன்பட்டி, மஞ்சநாயக்கன்பட்டி, முருங்கைப்பட்டி,

கோடாங்கிபட்டி, குருவார்பட்டி போன்ற ஊர்களில் வாழும் நாயக்கர் இனத்தவரால் தேவராட்டம் ஆடப்படுகிறது. இவ்வாட்டம் கம்பளத்து நாயக்கர் சாதி தொடர்பான ஆட்டமாக இருப்பதால் இவ் இனத்தைச் சேர்ந்த ஆண்கள் அனைவரும் தேவராட்டம் ஆடத் தெரிந்தவர்களாக உள்ளனர்.

கணியான் கூத்துக் கலைஞர்கள் வாழும் இடங்கள்

கணியான்கூத்துக் கலைஞர்கள் தமிழ்நாட்டில் திருநெல் வேலி, கன்னியாகுமரி மாவட்டங்களில் மட்டுமே வாழ்ந்து வருகின்றனர். இங்குத் திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் வாழ்ந்து வரும் கணியான்கூத்துக் கலைஞர்களின் வாழிடங்கள் மட்டும் குறிப்பிடப்படுகின்றன.

திருநெல்வேலி மாவட்ட இராதாபுரம் தாலுகாவில் வடக்கன் குளம், தளவாய்புரம், நம்பியூத்து, சமாதானபுரம் ஆகிய ஊர்களிலும்; நான்குநேரி தாலுகாவில் பெரும்புத்து, நான்குநேரி, திருக்குன்றம்குடி, காரியாண்டி, நாமநேரி, காடன்குளம், பதைக்கம், மூன்றடைப்பு ஆகிய ஊர்களிலும்; திருச்செந்தூர் தாலுகாவில் நாசரேத்து, குரும்பூர், இராசபதி, ஏரல் ஆகிய ஊர்களிலும், ஸ்ரீவைகுண்டம் தாலுகாவில் ஸ்ரீவைகுண்டம், சிவகளை சுப்பிரமணியபுரம், அனவாதநல்லூர் ஆகிய ஊர்களிலும்; திருநெல்வேலி தாலுகாவில் பாளையங்கோட்டை, கோரிப்பாளையம், மனப்படைவீடு, வண்ணார்பேட்டை, தச்சநல்லூர், ஆரைக்குளம், அருவை, பழையபேட்டை, பத்தமடை, சிவல் ஆகிய ஊர்களிலும்; அம்பை தாலுகாவில் பொளிக்கரை, வெட்டுவான்குளம், சீனியாபுரம், துப்பாக்குடி, பாப்பாக்குடி, கோட்டங்குளம், சிவந்திபுரம், ஆழ்வார் குறிச்சி ஆகிய ஊர்களிலும் கணியான் கூத்துக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்து வருகின்றனர். இவ்வூர்களிலும் அவற்றைச் சுற்றிய பகுதிகளிலும் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் கணியான்கூத்து நிகழ்த்தப்படுகின்றது. கணியான்கள் இக்கூத்து நிகழ்த்துவதையே தம் முதன்மைத் தொழிலாகக் கொண்டிருப்பதால் அவர்கள் தொடர்ந்து இப்பகுதிகளில் வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

கலைஞர்களின் சாதி நிலைமைகள்

இதுவரை கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்துக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்து வரும் ஊர்கள் பற்றிய தகவல்கள் தரப்பட்டன. இவற்றிலிருந்து இக்கலைகள் வாழிடங்களையும் அறிந்து கொள்ளலாம். இனி இந்நிகழ் கலைகளில் ஈடுபட்டு வரும் கலைஞர்களின் சாதிகள் குறித்து விளக்கப்படுகிறது.

கரகாட்டக் கலைஞர்களின் சாதி நிலைமைகள்

மதுரை மாவட்டத்தைப் பொறுத்தவரை கரகக் கலையில் ஆதிதிராவிடப் பெண்களே அதிகமாக ஈடுபட்டு வருகின்றனர். இவர்கள் வேறு தொழில்கள் எதுவும் செய்யாது கரகாட்டத் தையே முதன்மைத் தொழிலாகக் கொண்டு அதனையே நம்பி வாழ்ந்து வருகிறார்கள். இக்கலைக் குடும்பங்களில் வாழ்ந்து வரும் ஆண்கள் கரகாட்டத்தில் கோமாளியாகவோ, குறவன் குறத்தி ஆட்டத்தில் குறவனாகவோ வேடம் ஏற்று ஆடி வருகின்றனர். இவர்களைத் தவிர வேறு பலர் நையாண்டி மேளம் வாசிப்பவர்களாகவும் இருக்கின்றனர்.

மதுரை மாவட்டத்தின் பல பகுதிகளில் வாழ்ந்து வரும் கரகாட்டக் கலைஞர்களைச் சந்தித்ததில் இவர்களில் நூற்றுக்குத் தொண்ணூறு பேர் பெண்களாக உள்ளனர். இவர்களும் பள்ளர், பறையர், சக்கிலியர் இனத்தைச் சேர்ந்தவர்களாக இருப்பதைக் கள ஆய்வின் போது அறியமுடிந்தது. மீதமுள்ள பத்து விழுக்காட்டினரே ஆண் கலைஞர்களாக இருக்கின்றனர். இவர்கள் பிள்ளைமார், ஆசாரி, முதலியார், நாடார், நாயுடு போன்ற உயர்ந்த சாதியைச் சார்ந்தவர்களாவர். இச்சாதிகளைச் சேர்ந்த பெண்கள் இக்கரகாட்டக்கலையில் ஈடுபடுவதில்லை. ஆண்களிலும் பிள்ளை, நாடார் சாதியைச் சேர்ந்தவர்களே மிகுதியாக உள்ளனர் என்பதைக் களஆய்வில் காணமுடிந்தது.

திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் கரகாட்டக் கலையில் ஆண்கள் ஈடுபடுவதில்லை. தாழ்த்தப்பட்ட சமூகத்தைச் சார்ந்த குறவர் இனத்துப் பெண்களே இவ் ஆட்டத்தை ஆடுகின்றனர்.

இவ்வினத்துப் பெண்கள் பதினைந்து வயது முதற்கொண்டே ஆட்டத்தைக் கற்றுக் கொள்கின்றனர். ஒரு குடும்பத்தில் எத்தனை பெண்கள் இருந்தாலும் அனைவரும் கரகாட்டக் கலையில் ஈடுபடுகின்றனர். இவ் ஆட்டத் தொழில் இல்லாத போது மூங்கிலால் கூடை, பெட்டி, தட்டி முதலியன பின்னுகின்றனர். இக்கலைஞர்களின் பொருளாதார நிலைமை குறித்துப் பின்வரும் இயலில் (ஐந்தாவது இயல்) விரிவாக விளக்கப்படுகிறது.

ஒயிலாட்டக் கலைஞர்களின் சாதி நிலைமைகள்

ஒயிலாட்டத்தைக் குறிப்பிட்ட சாதியினருக்குரிய ஆட்டம் எனச் சொல்ல முடியாதவாறு பல்வேறு சாதியினர் களும் பங்கு பெற்று ஆடிவருகின்றனர். 'மூப்பனார்' எனச் சொல்லப்படும் 'வலையர்' இனத்தவர்கள், 'மலை வேடர்கள்' எனச் சொல்லப்படும் 'நாயக்கர்' இனத்தவர்கள், மற்றும் பிள்ளை, சேர்வை, நாடார், பள்ளர் ஆகிய சாதியினர்கள் இவ் ஆட்டத்தில் பங்கு பெறுகின்றனர். ஆனால் 'வலையர், மலை வேடர் இனத்தவர்கள் இக்கலைவடிவத்தைப் பரம்பரையாக ஆடி வருவதாகக் கூறுகின்றனர்' (சின்னு நாயக்கன்பட்டி : 11 மார்ச் 1988).

இன்றைய நிலையில் வலையர் இனத்தவர்கள் ஒயிலாட்டத்தை நாடகத்தன்மையோடு கூடிய கலை நிகழ்ச்சியாகவும் நடத்துகின்றனர். சான்றாக, இராமாயணக் கதை மாந்தர்களாகிய இராமர், சீதை, இலட்சுமணன், இராவணன், மாரீசன் போன்று வேடமிட்டு நிகழ்த்துவர். இத்தகைய நாடகமுறை கொண்ட ஒயிலாட்டம் பிறசாதியினர்களிடம் கிடையாது. மேலும் இவ் இனத்தவர்கள் ஒயிலாட்டத்தோடு சேர்த்தே 'கோலாட்டம்' எனும் ஆட்டத்தையும் ஆடுகின்றனர். ஒயிலாட்டத்தில் ஈடுபட்டு ஆடிவரும் பிறசாதியினர்களிடம் 'கோலாட்டம்' எனும் ஆட்டத்தைக் காணமுடிவதில்லை. மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள ஒயிலாட்டக் கலைஞர்களில் பெரும்பான்மை பெறுபவர்கள் வலையர் இனத்தவர்களாவர். இவர்களுக்கு அடுத்துப் பெரும்பான்மை பெறுபவர்கள் நாயக்கர் இனத்தவர்களாவர்.

இவ்விரு இனத்தைச் சேர்ந்தவர்களே பொதுநிகழ்ச்சிகளிலும் அதாவது சடங்கல்லாச் சூழல்களிலும் ஆடிவருகின்றனர். மற்ற இனத்தவர்கள் இவர்களிடமிருந்து பழகிக்கொண்டு கோவில் வழிபாட்டில் காணிக்கையாக மட்டும் இவ் ஆட்டத்தை ஆடுகின்றனர். பிற சடங்கல்லாச் சூழலில் பெரும்பாலும் இவர்கள் ஆடச் செல்வதில்லை.

தேவராட்டக் கலைஞர்களின் சாதி நிலைமைகள்

தேவராட்டத்தினை ஆடும் கம்பளத்து நாயக்கர் என்ற இனத்தினர் ஆந்திராவிலிருந்து தமிழகத்திற்குக் குடிபெயர்ந்து வந்தவர்கள். இவர்கள் நாயக்க மன்னர்கள் தமிழகத்தை ஆட்சிசெய்த போது இடம்பெயர்ந்து இங்கு வந்து குடியேறினர். இவ்வினம் ஒன்பது பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. இச் சமூகப் பிரிவுகள் குறித்துப் பல முரண்பட்ட தகவல்கள் கிடைத்துள்ளன. கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகம் இர்ரிகோபு, கம்பராஜ் பாபு, குஜ்ஜீ பொம்மு, மங்கராஜு, பல்லக்கத்தோப்பு, கொடையாணி பொம்பு, எரமாசுபொம்மு, பாலநாகு, கலிமிலி சோமு, நூட்டக்குமாரலு எனப் பத்துப் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. திருமணத்தின்போது, இப் பத்துப் பிரிவினரையும் 'வெற்றிலை பாக்கு' (வீடம்) வாங்கிக் கொள்க! (பெட்டண்டையா) என அழைப்பது வழக்கமாகக் காணப் படுகிறது. அவ்வாறு அழைக்கும்போது எப்பிரிவினரை முதலில் அழைப்பது, எப்பிரிவினரை இறுதியில் அழைப்பது என்ற வரிசை முறை அவர்களிடையே காணப்படுகிறது. மேற் குறிப்பிட்ட எந்தப் பிரிவில் திருமணம் நடந்தாலும், வெற்றிலை பாக்கு வைக்கும்போது கீழ்க்கண்ட முறையில் சமூகப் பிரிவினர் அழைக்கப்படுகிறார்கள்.

இர்ரிகோபு கொடையாணி பொம்மு வீடம் பெட்டண்டையா
கம்பராஜ்பாபு எரமாசு பொம்மு வீடம் பெட்டண்டையா
குஜ்ஜீ பொம்மு பாலமநாகு வீடம் பெட்டண்டையா
மங்கராஜீ கலிமலி சோமு வீடம் பெட்டண்டையா
பல்லக்கத் தோப்பு நூட்டக்குமாரலு வீடம் பெட்டண்டையா
(சுப்புராமு : எரசக்கநாயக்கனூர்: 10 ஏப்ரல் 1989)

இப்பத்துப் பிரிவினரில் இர்ரிகோபு என்ற பிரிவினரே சேவையாட்டத்தை உருவாக்கியவர்கள் எனக் கூறப்படுகின்றது. இப்பிரிவினரே மற்றவர்களை விட உயர்ந்த பிரிவினராகவும் கருதப்படுகின்றனர். மேற்கூறிய "பத்துப் பிரிவுகள் பாலவார், சீலவார் என்ற பிரிவுகளின் உட்பிரிவுகளே என்றும் அவை முதன்மைப் பிரிவுகள் அல்ல" என்றும் தகவலாளி ஒருவர் கூறினார். (சுப்பையா: கோடாங்கிப்பட்டி: 25 ஜனவரி 1989).

கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தில் சிலர் முதன்மைப் பிரிவுகளாகத் "தோக்கலவார், சில்லவார், கொல்லவார், சீலவார், பல்லவார், பாலவார், மல்லவார், எரசில்லவார், குருசில்லவார் ஆகியவற்றைக் குறிப்பிடுகின்றார். இவ் ஒன்பது பிரிவுகளும் 'ஒன்பது கம்பளம்' என அழைக்கப்படுவதாகக் கூறுகின்றனர்." (சின்னப்பா: எரசக்க நாயக்கனூர்: 10 மே 1989). இவ்வினத் தவர்களில் வேறுசிலர் மேற்சொல்லப்பட்டுள்ள ஒன்பது பிரிவுகளையும் "பாலவார், சீலவார், தோக்கலவார், கொல்லவார் என்ற நான்கு பிரிவுகளில் அடக்கிக் கூறுவரோடு, கொல்லவார் என்ற பிரிவே உயர்ந்தது என்றும்" கூறுவர் (மூக்கையா பொம்மு: குருவார்பட்டி: 1 ஜூலை 1989).

"பாலவார் என்ற பிரிவில் அடங்கியுள்ளதாக அர்ரிகாரர் என்ற உட்பிரிவு கூறப்படுகின்றது. இவ் உட்பிரிவைச் சேர்ந்தோரே சேவையாட்டத்தை உருவாக்கியவர்கள் என்றும், இச்செய்திக்கு ஆதாரமாகச் செப்புப்பட்டயம் இருப்பதாகவும் கூறப்படுகின்றது" (மா. சுப்புலெட்சுமி: 1987:9). ஆனால் சில்லவார் பிரிவைச் சேர்ந்தோர் தேவராட்டம், சேவையாட்டம் ஆகிய இரு ஆட்டங்களையும் ஆடுகின்றனர், என்பதைக் கள ஆய்வில் காண முடிந்தது.

மேற்குறிப்பிட்ட ஒன்பது பிரிவுகளில் மல்லவார், எரசில்லவார், குருசில்லவார் ஆகிய மூன்றிற்குப் பதிலாக மாலா(டு), நித்ரவார் மதிலவாரு ஆகிய பிரிவுகளைச் சிலர் சேர்த்துக் கூறுகின்றனர் (சின்னச்சாமி: சூழப்புரம்: 10 மே 1989).

இவர்களுடைய கருத்துப்படி எரசில்லவார், குருசில்லவார் ஆகியவை 'சில்லவார்' என்ற பிரிவின் உட்பிரிவுகள் ஆகும். நித்ரவார் என்ற பிரிவைச் சேர்ந்தவர்கள் குடுகுடுப்பைக் காரர்களாகவும், மதிலவாரு என்ற பிரிவினர் தோல் தொடர்பான வேலைகளைச் செய்பவர்களாகவும் உள்ளனர். இப்பிரிவினர் தோக்கலவார், கில்லவார், சீலவார், கொல்லவார், பல்லவார், பாலவார் ஆகியோரைவிடத் தாழ்ந்தவர்களாகக் கருதப் படுகின்றனர்.

மேற்சுட்டிய ஆறு பிரிவினரின் வாழ்க்கை நிகழ்ச்சிகள் ஒவ்வொன்றோடும் மாலா(டு) பிரிவினர் தொடர்புடையவர்களாக விளங்குகின்றனர். இவர்களே தேவதுந்துமி (உறுமி) எனும் இசைக் கருவியை இசைக்கின்றனர். சமூக முக்கியத்துவம் வாய்ந்த இவ் இசைக் கருவியை இசைக்கும் மாலா(டு) என்ற பிரிவினர் சாதியமைப்பில் தாழ்ந்தவர்களாகவே கருதப்படுகின்றனர். இவர்களிடம் தேவதுந்துமி இசைக்கும் பொறுப்பு எவ்வாறு வந்தது என்பதற்குப் பழங்கதை ஒன்று சொல்லப்படுகின்றது. அது பின்னிணைப்பில் தரப்பட்டுள்ளது (பின்னிணைப்பு:3).

சமூக உட்பிரிவுகள் குறித்த இம் முரண்பட்ட தகவல்கள் மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் வாழுகிற் கம்பளத்து நாயக்கர்களிடம் காணப்படுகின்றது. இத் தகவல்களில் சரியானவற்றை அறிந்து கொள்வதற்கு சமூகப் பண்பாட்டு வரலாற்று ஆய்வு (Socio-Cultural Historical Studies) ஒன்று மேற்கொள்ள வேண்டும்.

கம்பளத்து நாயக்கர் சாதி தொடர்பாக மேற்கூறப் பட்டுள்ள கருத்துக்களின் வழி 'தேவராட்டம்' ஆடுபவர்கள் 'ஒன்பது கம்பளத்தைச்' சேர்ந்தவர்கள் என்பதும், அவ் ஆட்டத்தில் இசைக்கப்படும் தேசதுந்துமி ஒன்பது கம்ளத்தில் ஒருவரான மாலா(டு) என்பரால் இசைக்கப்படுகிறது என்பதும் இவ்வினத்தவரிடையே 'சேவையாட்டம்' எனும் தனிஒரு ஆட்டவகையும் இருக்கிறது என்பதும் தெரியவருகிறன.

கணியான் கூத்துக்கலைஞர்களின் சாதி நிலைமைகள்

தமிழ்நாட்டில் கணியான் கூத்தில் ஈடுபட்டு வரும் கணியான் எனும் சாதியினர் கேரளாவிலும் வாழ்ந்து வருவதாக எட்கர் தர்ஸ்டன் (Edger Thurston) குறிப்பிடுகிறார் (1975 : Vol. VII, p. 179). மேலும் கணியான் இனத்தின் வம்சாவளி பாழூர் என்ற ஊரில் தொடங்கியது. அவர்களின் கூத்து கொச்சியின் வடக்குப் பாகங்களில் உள்ள பகவதி அம்மன் கோவில்களில் மட்டும் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. கோவில்களில் பந்தலிட்டு விளக்கு வைத்து இரவு நேரங்களில் இவ் ஆட்டம் நிகழ்த்து வார்கள் எனக் கேரள சரித்திர நிகண்டிலிருந்து எடுத்துக்காட்டி வசந்தன் என்பவர் விளக்குகிறார் (1983:87).

மேற்கூறிய கருத்துக்களுக்கு அரணாக, இன்றைய நிலையில் கேரளாவில் வாழ்ந்து வரும் கணியான்களோடு தங்களுக்குப் போக்குவரத்து இருப்பதாகவும், அவர்களும் தங்கள் சாதியின் ஒரு கிளையைச் சேர்ந்தவர்கள் என்றும் தகவலாளி ஒருவர் கூறியதனைக் குறிப்பிடலாமம (வி.கே. செல்லப்பா: ஸ்ரீவைகுண்டம்: 5 ஏப்ரல் 1989).

கணியான் சாதியில் எட்டு கிளைகள் இருப்பதாகத் தகவலாளி கூறினார் (பேட்பு முருகன்: பழையபேட்டை: 13 ஜூலை 1989).அவை, புளியங்கொடிக்கிளை, வெதுமக் கொடிக்கிளை, கொரந்தைக்கொடிக்கிளை, அவிளிக் கொடிக் கிளை, பன்றிக்கொடிக்கிளை என்பனவாகும். இவ் எட்டுக் கிளைப்பிரிவுகளில் உடன் பிறப்பாளர்கள் கிளைகள் என்று நான்கையும், திருமண உறவுக்கிளைகள் என்று நான்கையும் குறிப்பிடுகின்றனர். மேற்கூறப்பட்டுள்ளவற்றில் முதல் நான்கு கிளைகள் உடன்பிறப்புக் கிளைகளாகவும், அடுத்த நான்கு கிளைகள் திருமண உறவுக் கிளைகளாகவும் அமைகின்றன என்பதைக் கள ஆய்வில் தெரிந்துகொள்ள முடிகிறது.

கணியான் இனத்தவர்களை உயர்ந்த சாதியினர் தீண்டத்தகாதவர்களாகவே மதிக்கின்றனர். இவர்களைப் 'பறைக் கணியான்' என்று அழைக்கும் வழக்கம் இன்றும் பல

கிராமங்களில் இருப்பதைக் காண முடிகிறது. ஆனால் திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் வாழும் கணியான்கள் தங்களைத் 'தெய்வக் கணியான்கள்' என்றும், கேரளாவில் வாழ்ந்து வருபவர்களைப் 'பறைக் கணியான்கள்' என்றும் கூறிக் கொள்கின்றனர். உயர்ந்த சாதியினரின் சுடலைமாடன், இசக்கியம்மன், பேச்சியம்மன், முப்பிடாதி அம்மன் போன்ற நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டு விழாக்களில் கணியான் இனத்தவர்கள் பங்குபெற்று கூத்து நிகழ்த்தும்போது மட்டும் மரியாதை கொடுக்கப்படுகிறது. பிற காலங்களில் உயர்சாதியினர் அத்தகைய உயர்ந்த மதிப்பினை அவர்களுக்குக் கொடுப்பதில்லை. கணியான் சாதியினர் நிகழ்த்தும் 'கணியான்கூத்து' உயர்ந்த சாதியினரின் வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இக் கலைஞர்கள் இக்கூத்தினை நம்பித்தான் வாழ்கின்றனர் என்பது இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது.

இதுவரை நான்கு நிகழ்கலைகளிலும் ஈடுபட்டு வரும் கலைஞர்களின் சாதிநிலைமைகள் குறித்து விளக்கப்பட்டது. இனி அந்நிகழ்கலைகள் நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள் குறித்து விரிவான விளக்கம் இடம் பெறுகிறது.

நிகழ்கலைகளின் நிகழ்வுச் சூழல்களை

1. நிகழ்ச்சிச் சூழல் (Performance Event)
2. இடச் சூழல் (Performance Space)
3. காலச் சூழல் (Performance Time)

என மூன்று வகையாகப் பிரிக்கலாம். இச் சூழல்கள் சடங்குக் கலைகள், சடங்குச் சார்பில்லாக் கலைகள் இரண்டிற்கும் வேறுபடும். இவ்வேறுபாட்டினைப் பின்வரும் விளக்கங் களிலிருந்து தெரிந்து கொள்ளலாம்.

கரகம் நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள்

கரகம் நிகழ்த்தப்படும் சூழல்களின் அடிப்படையில் பார்த்தபோது மூன்று வகையான கரகம் உள்ளதைக் களப்பணியில் அறிந்துகொள்ள முடிந்தது. அவை: 1. சக்திக்

கரகம், 2. தோண்டிக் கரகம், 3. ஆட்டக் கரகம் ஆகியன. இம்மூன்றில் வழக்கத்தில் இருப்பவை சக்திக்கரகம், ஆட்டக் கரகம் ஆகிய இரண்டு மட்டுமே. தோண்டிக்கரகம் தற்போது வழக்கத்தில் இல்லை. ஆனால் இக்கரகம் ஆரம்பத்தில் இருந்தது என்பதனைக் கள ஆய்வில் பெறப்பட்ட தகவல்களால் அறிய முடிந்தது. இக்கரகம் மறைந்துவிட்டதற்கான காரணங்கள் பற்றி பின்வரும் இயலில் (2.1.3.1.4.2) விரிவாக விளக்கப்படுகின்றது. 'சக்திக் கரகம்' அம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்கில் இடம்பெறுகின்றது. இச்சடங்கில் சக்திக்கரகம் இல்லாமல் 'ஆட்டக்கரகம்' இடம்பெறுவதில்லை.

கரகத்தை அம்மனோடு தொடர்புபடுத்திப் பல்வேறு அறிஞர்கள் கருத்துக்களைக் கூறியுள்ளனர். "மழைத் தெய்வமாக மாரி (மாரி-மழை) அம்மனையும் ஆற்றுக் கடவுளாகக் கங்கை அம்மனையும் மக்கள் வழிபடத் தொடங்கினர். இந்தத் தெய்வங்களைப் போற்ற கரகம் ஏற்பட்டது" என்று சோமலே கூறுகிறார் (1973:196). தாங்கள் வாழும் பகுதியில் கோடை காலங்களில் அம்மைநோய் வராமல் தங்களைப் பாதுகாத்துக் கொள்ள மாரியம்மனுக்கு வழிபாடு செய்யும்போது கரகம் எடுத்து ஆடுவார்கள் என்கிறார் ஹென்றி ஒயிட்கெட் (Henry White Head: 1976:32). விழாக்காலங்களிலும் பஞ்சம் வந்த போதும் கொள்ளை நோய்கள் வந்து கொட்டமடிக்கும் போதும் மக்கள் தங்கள் இதயங்களுக்கு மிக நெருங்கியதான இந்தக் கரக நடனத்தை ஆடி அம்மனுக்கு வழிபாடு நிகழ்த்து வார்கள் (வி.வி. சடகோபன்: 1960:21) பெரும்பாலும் ஐயனார், கங்கையம்மன், மாரியம்மன் முதலான கிராமதேவதைகளின் விழாக் காலங் களிலும் மழை பெய்வதற்காக வேண்டிக்கொள்ளும் போதும், தொற்று நோய்கள் இருப்பதற்காகத் தேவதைகளை மகிழ்விக்கவும் கரக ஆட்டம் நடைபெற்று வருகிறது எனக் கலைக் களஞ்சியம் குறிப்பிடுகின்றது (1954: 3: 237). இவ்வாறு மக்கள் நோய், வறட்சி போன்ற பிரச்சினைகளை எதிர் கொள்ளும்போதே கரகாட்டம் நிகழ்த்தப்படுவதாகப் பல்வேறு அறிஞர்கள் கருத்துத் தெரிவிக் கின்றார்கள். இவ் அறிஞர்கள் கரகாட்டம் என்று சக்திக் கரகத்தை குறிப்பிடுகின்றார்களா? அல்லது ஆட்டக்கரகத்தைக்

குறிப்பிடுகின்றார்களா? என்பது தெளிவாகவில்லை. சக்திக்கரகம் என்ற சடங்காட்டம் தான் மேற்குறிப்பிட்ட அறிஞர்களின் கருத்துக்களுக்குப் பொருத்தமாக இருக்கும் என்பது பின்வரும் இரண்டாவது இயலில் தெளிவு படுத்தப்படுகிறது.

சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் சக்திக்கரகத்திற்குரிய நிகழ்வுக்களம் ஊர்முழுவதுமாகும். சக்திக்கரகத்தை அலங்காரம் செய்வதற்காக நீர் நிலைக்குச் செல்லுதல், அங்கிருந்து ஊர்சுற்றிக் கோவிலுக்கு வருதல் போன்ற நிகழ்வுப் பாதைகள் அனைத்தும் நிகழ்வுக் களமாகின்றன. சடங்குச் சூழலில் எடுக்கப்படும் சக்திக் கரகத்திற்குரிய நேரம் வரையறுக்கப்படுவதில்லை. அதாவது சக்திக்கரகச் சடங்கினை இவ்வளவு நேரத்திற்குள் முடிக்கவேண்டும் என்ற வரையறை இல்லை. இந்தச் சடங்கு தொடங்கி எப்போது முடிகிறதோ அதுவரையிலான நேரமே சக்திக்கரக நிகழ்வு நேரமாகும். இத்தகைய நேரத்தை நிகழ்ச்சி நேரம் (Event Time) எனக் குறிப்பிடுகின்றார் செஸ்னர்(Richard Schechner: 1988: 7).

ஆட்டக்கரகம் சடங்குச் சூழலில் சக்திக்கரகத்தோடு இணைந்து நிகழ்த்தப்பெறுகிறது. இச்சூழலில் சக்திக்கரகம் இல்லாமல் ஆட்டக்கரகம் இடம்பெறுவதில்லை. கோவில் வழிபாட்டோடு தொடர்பில்லாத அதாவது சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் ஆட்டக்கரகம் மட்டுமே இடம்பெறுகிறது. சான்றாக வரவேற்பு விழாக்கள், வெற்றிவிழாக்கள், பள்ளி கல்லூரி ஆண்டு விழாக்கள், வாழ்வியல் சடங்குகளாகிய பூப்புச் சடங்கு, திருமணச் சடங்கு, வயது முதிர்ந்தவர்களின் இறப்புச் சடங்கு போன்ற நிலைகளில் இவ் ஆட்டக்கரகம் இடம்பெறுவதைக் குறிப்பிடலாம். இச்சூழலில் ஆட்டத்திற்கான நேரத்தை அமைப்பாளர்களோ, பார்வையாளர்களோ முடிவு செய்கின்றனர். எனவே சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் நடைபெறும் ஆட்டக்கரகம் தீர்மானிக்கப்பட்ட நேரத்திற்குள் முடிக்கப் பெறுகிறது. இத்தகைய நேரம் "தீர்மான நேரம்" (Set Time) என ரிச்சர்ட் செஸ்னரால் குறிப்பிடப்படுகின்றது (1988:7).

ஒயிலாட்டம் நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள்

அம்மன் வழிபாடு நடக்கும் ஊர்களில் அதன் ஆரம்பமாக ஒருவாரத்திற்கு முன் "முளைப்பாரி விதை போடுதல்" எனும் சடங்கு நடைபெறுகிறது. அன்று முதல் தினந்தோறும், இரவு எட்டு மணியிலிருந்து பதினோரு மணி அல்லது பன்னிரெண்டு மணி வரை ஒயிலாட்டம் நடைபெறுகிறது. வழிபாட்டின் இறுதி நாளன்று முளைப்பாரியை ஊர்வலமாக ஆற்றுக்கு எடுத்துச் செல்லும்போதும் அவற்றிற்கு முன்னர் ஒயிலாட்டம் ஆடப்படுகின்றது. பிறகு ஆற்று நீரில் முளைப்பாரி களைக் கரைத்து விடுவதோடு ஒயிலாட்டமும் முடிவடைகிறது.

ஒயிலாட்டம் நாட்டுப்புறத் தெய்வமான அம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப் பெறுவதோடு அல்லாமல், பல்வேறு சடங்குச் சார்பற்ற சூழல்களிலும் இன்றைய நிலையில் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. சான்றாகப் பள்ளி கல்லூரி ஆண்டுவிழாக்கள், அரசாங்க வரவேற்பு நிகழ்ச்சிகள் ஊர்வலங்கள் போன்றவற்றில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டத்தைக் குறிப்பிடலாம். சடங்குச் சார்பற்ற சூழலில் ஆடும்போது அழைப்பவர்கள் தீர்மானிக்கும் நேரத்திற்குள் முடித்துக் கொள்கின்றனர். அதாவது இத்தகைய சூழலில் ஒயிலாட்டத்தின் நேரம் தீர்மான நேரமாகும். அதே ஆட்டம் சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும்போது நேரவரன்முறையில்லாது இரவு முழுவதும் கூட ஆடப்படுகிறது. இத்தகைய நிகழ்வு நேரத்தைக் குறியீட்டு நேரம் என்பர்.

மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள ஒயிலாட்டக் குழுக்கள் சிலவற்றில் "கோலாட்டம்" எனும் தனி ஒருவகை ஆட்டம் காணப்படுகிறது. இவ் ஆட்டத்தின்போது ஒயிலாட்டத்தை ஆடிய கலைஞர்கள் தங்கள் கையில் வைத்திருக்கும் கைக்குட்டை களுக்குப் பதிலாக ஓர் அடி நீளமுள்ள கோல்கள் இரண்டினைக் கொண்டு ஒன்றோடொன்று அடித்து ஒலி எழுப்பியவாறு இராமாயணப் பாடல்களைப் பாடிக்கொண்டே ஆடுகின்றனர். ஒயிலாட்டம் நேர் வரிசையிலும், கோலாட்டம் பின்னல் வடிவிலும் ஆடப்படுகின்றன. இவ் ஆட்ட முறைகள் குறித்து

இவ்வியலில் பின்னர் விரிவாக விளக்கப்படும். இக்கோலாட்டம் ஒயிலாட்டத்தோடு இணைந்த நிலையில் இல்லாமல் தனி ஆட்டமாக ஆடப்பட்டாலும் இவ்விரண்டும் நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள் ஒன்றாகவே இருக்கின்றன. சடங்குச் சூழல், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல் ஆகிய இரண்டு சூழல்களிலும் ஒயிலாட்டம், கோலாட்டம் ஆகிய இரு ஆட்டங்களும் ஆடப்படுகின்றன.

தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள்

தேவராட்டம் பல்வேறு சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப் படுகின்றது. கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தவரின் வாழ்வியல் சடங்குகளான பூப்புச் சடங்கு, திருமணச் சடங்கு, இறப்புச் சடங்கு ஆகியவற்றிலும் 'சக்கம்மா' என்ற அவர்களுடைய குலதெய்வத்திற்குரிய வழிபாட்டுச் சடங்குகளிலும் அவர்கள் வேட்டைக்குச் செல்வதற்கு முன்னர் செய்யப்படுகின்ற வேட்டைச் சடங்குச் சூழலிலும் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப் படுகின்றது.

கம்பளத்து நாயக்க இனத்தினர் இன்றும் பகல், இரவு நேரங்களில் வேட்டைக்குச் செல்லும் பழக்கமுடையவர்ளாக இருக்கின்றனர். இவர்கள் வேட்டைக்குச் செல்லும் முன்னரும், சென்று திரும்பிய பின்னரும் சில வேட்டைச் சடங்குகளைச் செய்கின்றனர். சக்கம்மா கோவிலின் முன்பு வேட்டைக்குச் செல்வோர் அனைவரும் ஒன்றுகூடி 'தேவதுந்துமி' இசைக்கேற்ப ஆட்டம் ஆடிப் பின்னர் வேட்டைக்குச் செல்வார்கள். அதேபோன்று வேட்டையில் கிடைக்கும் பன்றி, மான், கேளை போன்ற விலங்குகளுடன் ஊருக்குள் நுழையும்போது "தேவ துந்துமி" முழங்க குலவை ஒலியுடன் தேவராட்டம் ஆடிவருவர். இவ்வழக்கத்தைக் கம்பளத்து நாயக்கர்கள் வாழும் ஊர்கள் அனைத்திலும் காணமுடிகிறது.

பூப்புச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் குடிசைகட்டும் நிகழ்ச்சி யும் பதினாறாம் நாள் சடங்கு நிகழ்ச்சியும் குறிப்பிடத்தக்கன. பதினாறாம் நாளன்று "தேவதுந்துமி" இசைப்பவருக்குத் தெரியப் படுத்துவர். அவர் "தேவதுந்துமியை" இசைத்து ஊர்சுற்றிச்

செய்தியை அறிவிப்பார். பின்னர் பருவம் அடைந்த பெண்ணை வீட்டிலிருந்து 'கோட்டைமேடு' எனச் சொல்லப்படும் இடத்திற்குச் சில சடங்குகள் செய்வதற்காக அழைத்துச் செல்வர். அப்போது தேவராட்டம் ஆடிவருகின்றனர். 'கோட்டைமேடு' என்பது கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தினர் வாழும் ஊரின் நடுப்பகுதியில் அமைந்திருக்கும் ஓர் இடமாகும். "இவ்விடம் நாயக்கர்கள் ஆட்சிபுரிந்தபோது போர்ப்பயிற்சிக் குரியதாகவும், நீதிமன்றமாகவும், தேவராட்டம் நிகழ்த்து மிடமாகவும், வாழ்வியல் சடங்குகள் நடைபெறுமிடமாகவும் விளங்கியது. அதனுடைய எச்சமாகவே இன்றும் பல்வேறு சடங்குகள் இக்கோட்டை மேட்டிலேயே நடைபெறுகிறது" என்று கூறுவர் (குமாரராமன்: ஜாமீன் கோடாங்கிபட்டி: 12 ஜனவரி 1990). கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தின் வாழும் பெரும்பான்மையான ஊர்களில் 'கோட்டைமேடு' எனச் சொல்லப்படும் இடம் இன்றும் இருந்து வருகிறது.

கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தினரின் திருமணச் சடங்கு ஊருக்கு வெளியே அமைக்கப்பட்டிருக்கும் ஒரு குடிசையில் நடைபெறுகிறது. அவ்விடத்திற்கு மணமகனைக் குதிரையில் ஏற்றி அழைத்துவரும் போது ஊர்வலத்திற்கு முன்னால் தேவராட்டம் ஆடப்படுகின்றது. திருமணம் முடிந்த பின்னர் மணமகள் துறைமிதித்தல் என்ற சடங்கினைச் செய்யச் செல்லும்போதும் செய்து முடித்து வீடு திரும்பும்போதும் தேவராட்டம் நடைபெறுகின்றது. இறப்புச் சடங்கு நிகழ்ச்சி களில் பதினாறாம் நாள் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளை முக்கியமான வையாக இவர்கள் கருதுகின்றனர். எனவே இந்நாளில் தங்களின் வாழ்க்கையோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய தேவராட்டத்தைச் சுடுகாட்டிற்குச் சில சடங்குகளைச் செய்யச் செல்லும்போதும் சடங்கு முடிந்து வீடு திரும்பும் போதும் ஆடிவருகின்றனர்.

இதுவரை கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தில் 'தேவராட்டம்' ஆடப்படும் சூழல்கள் குறித்து விளக்கப்பட்டன. இனி இவ் இனத்தவரிடம் வழக்கில் இருக்கும் பிறிதொரு ஆட்டமாகிய 'சேவையாட்டம்' ஆடப்படும் சூழல்கள் பற்றி விளக்கப் படுகின்றது.

திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் வாழும் கம்பளத்து நாயக்கர்கள் ஆடும் தேவராட்டத்தின் பிற்பகுதியே 'சேவையாட்டம்' எனச் சொல்லப்படுகின்றது. அங்கு தனித்த ஓர் ஆட்டமாகச் 'சேவையாட்டத்'தை ஆடுவதில்லை. ஆனால் மதுரை மாவட்டத்தில் தேவராட்டத்திலிருந்து 'சேவையாட்டம்' என்ற ஆட்டவகை தனியாகப் பிரிந்துள்ளது. இம் மாவட்டத்தில் வாழ்ந்துவரும் கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தினரால் ஆண்டு தோறும் மாசிமாதம் மகாசிவராத்தியன்று தேவாரத்தில் அமைந்துள்ள நிறுவனச் சமயத் தெய்வமான அரங்கநாதர் சுவாமி கோவில் திருவிழாவில் 'சேவையாட்டம்' சிறப்பாக ஆடப்படுகிறது. அரங்கநாதர் சுவாமி ஊர்வலத்தின்போதும், கோவிலின் முன்பும் அரங்கநாதரை வாழ்த்திப் பாட்டுப்பாடி ஆடுகின்றனர். இவை தவிர வள்ளி திருமணப் பாடல், கண்ணன் பாடல், கட்டப்பொம்மன் பாடல்களைத் தமிழிலும், தெலுங்கு மொழியிலும் பாடி ஆடுகின்றனர். இப் பாடல்கள் பின் னிணைப்பில் இணைக்கப்பட்டுள்ளன (பின்னிணைப்பு : 3). இன்றைய நிலையில் இவ் ஆட்டம் வாழ்வியல் சடங்குகளான பூப்புச் சடங்கு, திருமணச் சடங்கு, இறப்புச் சடங்கு, போன்றவற்றிலும் ஆடப்பட்டு வருகிறது.

தேவராட்டம் ஆடப்படும் காலத்தை வரையறுக்க இயலாது. ஏனெனில் இவ் ஆட்டம் கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தினரின் வாழ்வியல் சடங்குகள் அனைத்திலும் இடம் பெறுகிறது. வழிபாட்டுச் சடங்குகள் பெரும்பாலும் சித்திரை மாதம் பௌர்ணமியன்றும், அதற்கு அடுத்த நாளும் நடைபெறு கின்றன. இவை தவிர ஆண்டுதோறும் சித்திரை மாதம் கடைசி வெள்ளியன்று திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் 'பாஞ்சாலக்குறிச்சி' எனும் இடத்தில் அமைந்துள்ள சக்கம்மா கோவில் விழாவில் பல்வேறு ஊர்களில் வாழ்ந்துவரும் கம்பளத்து நாயக்கர்கள் வந்து தேவராட்டம் ஆடி சக்கம்மாவை வழிபாடு செய்கின்றனர். "இந்நிகழ்ச்சி ஆண்டுதோறும் தவறாமல் நடக்கும் என்றும், இவ்வழிபாட்டில் கலந்துகொண்டு தேவராட்டம் ஆடுவதினால் தங்கள் வாழ்வில் நன்மைகள் பல கிட்டும் என்ற நம்பிக்கையிலும்

ஆடிவருகிறோம்" எனத் தகவலாளி கூறினார் (சின்னக்காளை: குண்டல நாயக்கன்பட்டி: 29 ஏப்ரல் 1991).

கணியான்கூத்து நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள்

கணியான்கூத்து நாட்டுப்புறத் தெய்வங்களான சுடலைமாடன், இசக்கியம்மன், பேச்சியம்மன், முப்பிடாதி அம்மன் போன்ற தெய்வவழிபாடுகளில் சடங்குக் கூத்தாக நிகழ்த்தப்படுகிறது. செவ்வாய், வெள்ளி ஆகிய கிழமைகளில் இக்கூத்து நடைபெறும். நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாடுகளில் எத்தனை "நேரக் கொடைகள்" (திருவிழாக்கள்) நடக்கின்றன என்பதைப் பொறுத்துப் பகலிலும், இரவிலும் இக்கூத்து நிகழ்த்தப்படுகின்றது. அம்மன் கோவில்களில் ஒரு நேரக் கொடை, மூன்று நேரக் கொடை என்ற வகைகளில் கொடை நடத்தப்பெறும். ஒரு நேரக் கொடையாக இருந்தால் செவ்வாய் இரவு மட்டும் கணியான்கூத்து இடம்பெறும். மூன்று நேரக் கொடைகளாக இருந்தால் செவ்வாய்க்கிழமைப் பகல், இரவு ஆகிய நேரங்களிலும், புதன் கிழமையன்று காலையிலும் கணியான்கூத்து நடைபெறுகிறது. சுடலைமாடன் கோவில் வழிபாட்டில் வியாழன் இரவு, வெள்ளி பகல் மற்றும் இரவு ஆகிய மூன்று நேரங்களிலும் இக்கூத்து நிகழ்த்தப்படுகிறது.

கணியான்கூத்தினைப் பகல் பன்னிரெண்டு மணியிலிருந்து மாலை ஐந்து மணி வரையிலும், இரவு ஒன்பது மணியிலிருந்து காலை ஐந்து மணி வரையிலும் வழிபாட்டு நிகழ்ச்சிச் சூழலில் ஆடுகின்றனர். கணியான்கூத்து நிகழ்த்தப் படும் நேரத்தை எவரும் தீர்மானிப்பதில்லை. மரபாகக் கணியான் கூத்து ஒரு குறிப்பிட்ட நேரத்திலிருந்து இன்னொரு குறிப்பிட்ட நேரம்வரை நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இத்தகைய நேரத்தைக் "குறியீட்டு நேரம்" எனக் குறிப்பிடுகிறார் ரிச்சர்ட் (Richart: 1988: 7).

வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வத்தின் மீது கதைப்பாடல் களைப் பாடி கணியான்கூத்தினை நிகழ்த்துவர். சுடலைமாடன் கோவில் வழிபாட்டில் சுடலைமாடன் கதைப்பாடலும், அம்மன்

கோவில் வழிபாட்டில் அம்மன் கதைப்பாடலும் பாடப் படுகின்றன. மேலும் கணியான் இனத்தவர்கள் தங்களின குலதெய்வங்களாகப் பொம்மியம்மன், காளிதேவி, தங்கம்மன் போன்ற தெய்வங்களை வழிபடும்போதும் இக்கூத்தினை நிகழ்த்துகின்றனர்.

இசைக் கருவிகள்

நிகழ்கலைகளில் பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகளை அதன் செயற்பாட்டின் அடிப்படையில் இரண்டாகப் பகுக்கலாம்.

1. சடங்குத்தன்மை கொண்ட இசைக்கருவி
2. சடங்குத்தன்மை இல்லாத இசைக்கருவி

நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் இசைக்கப்படும் கருவிகள் அனைத்தும் சடங்குத்தன்மை கொண்டவையாக விளங்கும். அவ் இசைக்கருவிக்கும் சடங் கிற்கும் நெருங்கிய தொடர்பு இருப்பதாக நம்பப்படுகிறது. இவ் இசைக்கருவிகளிலிருந்து எழும் இசையானது சாமியாடியின் உணர்வைத் தூண்டுகிறது. அப்போது அவர் ஆட ஆரம்பிப்பார். தெய்வம் அவர்மீது இறங்கி ஆடுவதற்கு இவ்வாறு இசைக் கருவிகளும் துணை செய்கின்றன. அத்தகு சூழலில் இசைக்கப் படும் இசைக்கருவிகளைச் “சடங்குத்தன்மை கொண்ட இசைக்கருவிகள்” என்று கூறலாம். சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் இசைக்கப்படும் இசைக்கருவியைச் “சடங்குத்தன்மை இல்லா இசைக்கருவிகள்” என்று கொள்ள வேண்டும். இக்கருத்தினடிப்ப டையில் கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்து ஆகிய கலை நிகழ்வுகளில் பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவிகள் பற்றி விளக்கப்படுகின்றது.

கரகாட்டத்தில் வாசிக்கப்படும் “நையாண்டி மேளம்” பம்பை, தமுக்கு, தவில், நாதசுரம், ஜால்ரா போன்ற இசைக்கருவிகளின் தொகுப்பு ஆகும். இவ் இசைக்கருவிகளின் இசைப்பு முறைக்கேற்ப விளம்பம், மத்திமம், துரிதம், அதிதுரிதம் என்ற முறையில் கரகாட்டக் கலைஞர்கள்

ஆடுவதைக் களஆய்வில் காணமுடிந்தது. நையாண்டி மேளம் இல்லாமல் கரகாட்டம் ஆடமுடியாது. அந்த அளவிற்கு இரண்டும் ஒன்றோடு ஒன்று பிரிக்கமுடியாத அளவிற்கு இணைந்திருக்கிறது என்பது தகவலாளி கூற்று (ஐயம்மாள்: வில்லாபுரம்: 1 பிப்ரவரி 1988). இதன்மூலம் இவ் இசைக் கருவிகளுக்கும் ஆட்டத்திற்குமுள்ள நெருங்கிய தொடர்பை அறியலாம். இதே இசைக்கருவிகள், சக்திக்கரகச் சடங்கில் இசைக்கப்படும்போது சடங்குத்தன்மை உடையனவாக மாறுகின்றன. எனவே சூழல் இசைக்கருவிகளின் தன்மையைத் தீர்மானிக்கிறது என்று கூறலாம்.

ஒயிலாட்டம் இசையோடு கூடிய ஓர் ஆட்டமாக விளங்குகிறது. இவ் ஆட்டத்திற்குத் தவில் வாசிப்பவர் மட்டும் குழுவுக்கு வெளியே இருந்து அழைத்துச் செல்லப்படுகிறார். ஜால்ரா எனும் இசைக்கருவியை வாத்தியார் அல்லது ஆட்டக் கலைஞர்களில் ஒருவர் இசைக்கின்றார். ஒயிலாட்டம் அம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்கில் ஆடப்படும்போது இசைக்கப்படும் இசைக்கருவிகள் சடங்குத்தன்மை கொண்டவையாக விளங்கு கின்றன.

தேவராட்டத்தில் இடம்பெறும் தேவதுந்துமி எனும் இசைக் கருவியை மாலா(டு) என்ற பிரிவினர் இசைக்கின்றனர். இவ் இசைக்கருவி கம்பளத்து நாயக்கர்களால் ஆடப்பட்டு வரும் சேவையாட்டத்திலும் அவர்களின் வாழ்வியல் சடங்குகளிலும் முக்கிய இடத்தைப் பெற்றுள்ளது. கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தில் ஒரு பெண் பருவம் அடைந்துவிட்டால் பருவ மடைந்த பதினாறாவது நாள் அப்பெண்ணின் எதிர்கால நல்வாழ்வு கருதிச் சில சடங்குகள் செய்யப்படுகின்றன. இச் சடங்குகள் நடைபெறும் நாள், நேரம் குறித்த தகவல்கள் மாலா(டு) என்ற இனத்தைச் சேர்ந்த தேவதுந்துமி இசைப்பவரின் வாயிலாக ஊரிலுள்ள மற்ற மக்களுக்குத் தெரிவிக்கப்படுகின்றன. இவ்விடத்தில் தேவதுந்துமி ஒரு தெரிவியல் கருவியாகச் செயல்படுகிறது (மா. சுப்புலட்சுமி: 1987:89). பூப்பெய்திய பெண்ணை வீட்டிலிருந்து ஊரின் மந்தைக்கு அழைத்து

வரும்போது தேவதுந்துமி இசைக்கப்படுகிறது. மந்தையில் சடங்கு முடிந்து மறுபடியும் வீட்டிற்குச் செல்லும் வழி நெடுகிலும் தேவதுந்துமி இசைக்கப்படுவதைக் கேட்கலாம். மேலும் தேவதுந்துமியின் இசைக்கேற்பத் தேவராட்டம் ஆடப்படுகிறது.

திருமணச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் பெண்கள் திருமணப் பாடலைப் பாடும்போது தேவதுந்துமி இசைக்கப்படுகின்றது. இறப்புச் சடங்குகளில் பதினாறாம் நாளில் மந்தையில் செய்யப்படும் சடங்கின்போது இக்கருவி இசைக்கப்படுகிறது.

கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தில் நடைபெறும் வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் ஆட்டத்தோடு இணைந்தும் ஆட்டமில்லாமல் தனியாகவும் தேவதுந்துமியைப் பயன்படுத்துகின்றார்கள். மேலும் தங்களுடைய குலதெய்வமான சக்கம்மா வழிபாட்டுச் சடங்கிலும், வேட்டைக்குச் செல்லும் முன்னர் செய்யப்படும் சில சடங்குகளின் போதும் தேவதுந்துமியை இசைக்கின்றனர். இக் காரணங்களால் தேவதுந்துமியைச் சடங்குத்தன்மை கொண்ட இசைக்கருவியாகக் கொள்ளலாம். சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் தேவராட்டம் நிகழும்போது இசைக்கப் படும் "தேவதுந்துமி" உறுமி என்ற பெயரைப் பெறுகின்றது. அச் சூழலில் அது புனித இசைக்கருவியாகக் கருதப்படுவதில்லை.

கணியான்கூத்து நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் நிகழ்த்தப்பெறும்போது "மகுடம்" எனும் தோற்கருவி இசைக்கப் படுகின்றது. மகுடம் இசைப்பவர்களில் ஒருவர் மந்த மகுடத்தை யும், மற்றொருவர் உச்ச மகுடத்தையும் இசைக்கின்றனர். "மந்த மகுடம்" என்பதில் தோல் தொய்வாக இழுத்து ஒட்டப் பட்டிருக்கும். இம் மகுடம் "தொப்பி மகுடம்" என்றும் அழைக்கப்படும். இது சிறிது தொய்வான அமைப்பைக் கொண்டிருப்பதால் "தொம்" என்ற ஓசையை எழுப்புகிறது. ''உச்சமகுடம்'' என்பதில் தோல் விரைப்பாக இழுத்து ஒட்டப்பட்டிருக்கும். இம்மகுடம் "வலந்தலை மகுடம்" என்றும் அழைக்கப்படும். இது "கிண்" என்ற ஓசையுடன் ஒலிக்கிறது.

மகுடத்திலிருந்து எழும் ஓசையை வைத்தே இவ்வாறாகப் பிரித்துள்ளனர். தவுல், மிருதங்கம் போன்ற தோற்கருவிகளில் வலந்தலைப் பகுதி ஒரு புறமும் தொப்பி பகுதி மறுபுறமும் அமைந்திருக்கும். அதே போன்று மகுடமும் ஒன்றாக இணைக்கப்பட்டு ஒரே கருவியாகக் கணியான்கூத்தில் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

மந்த மகுடக்காரர் அண்ணாவியின் இடப்பக்கமும், உச்ச மகுடக்காரர் அண்ணாவியின் வலப்பக்கமும் நிற்பார். அண்ணாவி ஒரு நிகழ்ச்சியைப் பாடி முடித்ததும் மகுடம் இசைப்பவர்கள் மகுடத்தின் ஓரப்பகுதியைத் தட்டியும், உடனே தொடர்ந்து மையப்பகுதியைத் தட்டியும் ஓசை எழுப்புகிறார்கள். அண்ணாவி கதைப்பாடலைப் பாடி விளக்கம் கூறும்போது ஒன்றை அடி அடித்து ஓசை எழுப்புகிறார்கள்.

கணியான்கூத்து இல்லாமல் சுடலைமாடன் வழிபாடு நடைபெறாது என்று கூறுவதால் இவ்வழிபாட்டில் இசைக்கப் படும் 'மகுடமும்' சடங்குத் தன்மையுடையதாக விளங்குகிறது.

ஒப்பனை

ஒப்பனை என்பது கலைஞர்களின் உடையலங்காரம், முகப்பூச்சு ஆகிய இரண்டையும் உள்ளடக்கியதாகும். இதனை இரண்டாகப் பகுக்கலாம்.

1. சடங்காட்ட ஒப்பனை
2. சடங்குச்சார்பில்லா ஆட்ட ஒப்பனை

சடங்காட்டத்தின் போது செய்யப்படும் ஒப்பனைக்கும், சடங்குச் சார்பில்லா ஆட்டத்தின்போது செய்யப்படும் ஒப்பனைக்கும் வேறுபாடுகள் உண்டு. இதனைப் பின்வரும் விளக்கத்திலிருந்து தெரிந்து கொள்ளலாம்.

சத்திக்கரகத்தின் வாய்ப்பகுதியில் தேங்காயை வைத்து மூடிக் கட்டுவார்கள். பின்பு தென்னங்குருத்துக்களைக் கொண்ட தேங்காயை மறைத்துக் கட்டி அதற்குமேல் பச்சைத் தென்னம்

பாளையை வைத்துக் கட்டுவர். பின்னர் வேப்பங்குழைகள் வைத்துக் கட்டப்படும். வேப்பங்குழைகளை மறைத்து அரளிப் பூக்களும் மல்லிகைப் பூக்களும் சுற்றப்படுகின்றன. இவ் வலங்காரம் கோபுரமாக அமைந்திருக்கும். இறுதியாகக் கோபுர உச்சியில் காதோலை கருகமணி சூட்டப்பட்டுப் பின் பச்சை வண்ணம் தீட்டிய தக்கைக் கிளியைச் செருகுவர். இவ்வலங்காரம் முடிந்தவுடன் சந்தனத்தை நீரில் குழைத்துக் கரகத்தின் புடைப்பான பகுதியில் அப்பி முகம் செய்யப்படுகிறது. கண்ணிற்கு வெள்ளைப் பூண்டு பதிக்கப்படுகிறது. அதன்மேல் வைக்கப்படும் கரிப்பொட்டு கருவிழியாகிறது. கோரைப் பல்லிற்குச் சிறிய நெட்டியைச் செருகி வைப்பர். இப்புடைப்பு அமைப்பு அம்மனாக உருவகம் செய்யப்படுகிறது. பின்னர் பரிவட்டத்துண்டால் அம்மன் முகம் மட்டும் தெரியும்படி செய்து கரகக் குடத்தின் பிற பகுதிகள் மறைக்கப்படுகின்றன. இவ்வாறு சக்திக்கரக ஒப்பனை அமைந்திருக்கும்.

சக்திக்கரகமெடுப்பவர் கரகத்தை தலையில் தூக்குவதற்கு முன் ஆற்று நீரில் குளித்துவிட்டு புதிய மஞ்சள் நிற வேட்டியைத் தார்ப்பாய்ச்சிக் கட்டிக் கொள்வார். பின்னர் அவருக்கு உடம்பில் சந்தனமும் நெற்றி மார்புப் பகுதகளில் விபூதியும் பூசப்படும். கழுத்தில் மலர்மாலைகளும், கையில் மலர்கடயங்களும் அணிவிக்கப்படும். இதுவே சக்திக்கரக மெடுப்பவரின் ஒப்பனை முறையாகும்.

ஆட்டக்கரக ஒப்பனையைக் கரக ஒப்பனை, ஆட்டக் காரரின் ஒப்பனை என இரு பிரிவாகப் பிரிக்கலாம். கரக ஒப்பனையில் கரகச் செம்பில் மண் நிரப்பப்பட்டு அதன் வாய்ப்பகுதியை மரக்கட்டையால் மூடிக்கட்டி, அதற்கு மேல் தக்கையால் செய்யப்பட்ட சுற்றுக்கிளிகளும் பாசிக் குஞ்சங்களும் பொருத்தப்பட்ட கூம்பு வடிவுடைய பொருளை மரக்கட்டையின் உச்சி வழியாகச் செம்பின் கழுத்துப் பகுதியில் தங்குமாறு செருகியிருப்பர். இறுதியாகக் கட்டையின் உச்சியில் பெரிய தக்கையாலான கிளியைச் செருகிவிடுவர். இதுவே இன்றைய கரகாட்டத்தில் இடம்பெறும் செம்பின் அலங்காரமாகும்.

கரகாட்டக் கலைஞர்கள் ஆட்டத்திற்குச் செல்வதற்கு ஒரு மணி ரேநத்திற்கு முன் ஒப்பனைகளில் ஈடுபடுவர். முதலில் முகப்பூச்சு செய்துகொள்வர். இதற்கு முத்துவெள்ளை, அதாவது வெள்ளை நிறப்பொடி மற்றும் மஞ்சள், சிவப்பு நிறப்பொடி இவற்றைத் தேங்காய் எண்ணெயில் குழைத்துப் பின்னர் அதனை முகத்தில் அழுத்தித் தேய்த்து உலர விடுவர். பின்பு அதற்குமேல் முகத்திற்குப் போடும் வாசனைப்பொடியைப் பூசிக்கொள்வர். இம்முகப்பூச்சானது வேர்வையைத் தடுக்கும் என்று கூறுவர். கண் மையால் புருவம், இமை முதலியவற்றை அலங்கரித்துக் கொள்வர். நெற்றியில் குங்குமத்தால் பொட்டு வைத்துக் கொள்வர். இவ்வாட்டக்கலையில் ஈடுபடும் பெண்களில் சிலர் தலையைவாரி இரட்டைச்சடை போட்டுக் கொள்வதும், சிலர் பந்துக்கொண்டை போட்டுக் கொள்வதும் உண்டு. அதற்குமேல் மலர்களால் அலங்காரம் செய்துகொள்வர். அவர்கள் அணியும் ஆடைகளாகச் சுருவால், அரைப்பாவாடை, மேல்சட்டை, மார்புக்கச்சை, மாராப்புத்துணி, இடுப்புப்பட்டி அல்லது பட்டுத்துண்டு முதலியவற்றைச் சொல்லலாம். சுருவால் என்பது சுருங்கிவிரியும் தன்மையுடைய துணியால் தைக்கப்பட்டிருக்கும் முழுக்கால் சட்டையாகும். இவ்வுடை உடம்போடு ஒட்டியதாகக் காணப்படும. இது கணுக்கால் வரை அணியப்பட்டிருக்கும். அணிகலன்களாகக் கழுத்தில் பாசி மாலைகள் அல்லது தங்க நிறத்தை உடைய சங்கிலிகள், கை வளையல்கள், காதில் தோடுகள், காலில் சலங்கைகள் முதலியவற்றை அணிந்திருப்பர்.

சடங்குச் சூழலில் அலங்கரிக்கப்படும் சக்திக்கரகம் எடுப்பவரின் ஒப்பனைகளிலிருந்து, சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் ஆடப்படும் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் ஒப்பனை முறைகள் வேறுபட்டிருக்கின்றன என்பதை மேற்கூறிய விளக்கங்களிலிருந்து அறிந்து கொள்ளலாம்.

ஒயிலாட்டத்தைக் கோயில் வழிபாட்டில் ஆடும்போது அவ்வாட்டக் கலைஞர்கள் உடம்பில் சட்டையில்லாது மாலை மட்டும் அணிந்து கொள்வது வழக்கமாக உள்ளது. பிறபொது நிகழ்ச்சிகளில் அதாவது சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களான ஊர்வலங்கள் பள்ளி கல்லூரி ஆண்டு விழாக்கள், வரவேற்பு

விழாக்கள், மற்றும் திருமணம், பூப்பு ஆகிய சடங்குகளிலும் ஆடும்போது மாலை அணிந்துகொள்வதில்லை. மாறாக ஒரே நிறத்தில் முழுக்கைச் சட்டை அணிந்து கொள்கிறார்கள். "டாக்கின்ஸ்" எனப்படும் உடலோடு ஒட்டி அணிப்படுகின்ற ஒருவகை முழுக்கால்கட்டையை அணிந்துகொள்வது வழக்கமாக உள்ளது. பச்சை, சிவப்பு போன்ற ஒரே நிறத்தில் வலது கையில் கைக்குட்டை வைத்திருப்பதும் ஒப்பனை முறைகளில் ஒன்றாகும். சில குழுக்கள் வெவ்வேறு நிறங்களில் கைக்குட்டைகளை வைத்திருப்பதையும் காணமுடிகிறது. ஒயிலாட்டத்தில் ஆடும் கலைஞர்கள் அனைவரும் காலில் "கச்சம்" எனச் சொல்லப்படும் மணிகளைக் கட்டிக் கொள்கின்றனர். இம்மணிகள் ஒன்றோடொன்று மோதாதவாறு அவற்றிற்கு இடையே முடிச்சுப் போடப்பட்டிருக்கும். இதனைச் சதங்கை எனவும் சலங்கை எனவும் குறிப்பிடுவர். நிலக் கோட்டையில் வாங்கும் கச்சமே சிறப்பாக இருக்கும் என்பதற்கு ஒயில் விளையாடுவோம் எனத் தொடங்கும் பாடலில் நிலக்கோட்டைக் கச்சங்களை காலில் அணிந்தோம் என்று வரும் அடி சான்றாகும். கச்சத்தில், மணிகளின் எண்ணிக்கை இருபத்தைந்துமுதல் நூறுவரை அமையலாம். மணிகளின் எண்ணிக்கை மிகுந்திருப்பது சிறப்பு மிக்கதாகக் கருதப்படுகிறது. நிறைய மணிகளைக் கொண்ட கச்சத்தைக் கட்டிக்கொண்டு ஆடுவோர் சிறப்பு மிக்க ஆட்டக்காரராகக் கருதப்படுகிறார்.

தேவராட்டக் கலைஞர்கள் ஆட்டத்தின்போது உடலில் சட்டை அணிந்துகொள்வது கிடையாது. தலையில் நான்கு முழத் துண்டால் சுங்கம்விட்டு உருமால் கட்டிக் கொள்கின்றனர். வலது கையில் கைக்குட்டையைப் பிடித்திருக்கிறார்கள். மேலும் இடுப்பில் கட்டியிருக்கும் வேட்டியைக் கணுக்கால் வரை தொங்க விட்டிருப்பதோடு காலில் சலங்கைகள் கோர்க்கப்பட்ட கச்சையையும் கட்டியிருக்கிறார்கள். ஆனால் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் காலில் சலங்கை கட்டாமல் ஆடுவதும் உண்டு.

மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள சேவையாட்டக் கலைஞர்களில் பங்குபெறும் பத்துப்பேரில் எட்டுப்பேர் ஒரேமாதிரியான

ஒப்பனை செய்து கொள்கின்றனர். இவர்கள் கணுக்கால் வரை பாவாடை அணிந்து, முகத்தில் இளஞ்சிவப்பு வண்ணப்பொடி பூசி, நெற்றியில் நாமம் இட்டிருப்பர். தலையில் வெண்மை நிறத்தில் உருமால் கட்டியிருப்பர். அவ் உருமாலின் முன் பகுதியில் நாமம் போன்ற வடிவம் தோன்றுமாறு "கெண்டை" என்று அழைக்கப்படுகின்ற துணிப்பட்டையினால் சுற்றியிருப்பர். இரு தோள்களையும் இணைக்கின்ற முறையில் மாலை போன்ற சிவப்பு அல்லது மஞ்சள் நிறத்திலான துணிப்பட்டையை அணிந்திருப்பர். வேலைப்பலகையைக் கயிற்றில் கோர்த்து மாலை போன்று கழுத்தில் தொங்கவிட்டிருப்பர். இவ் எட்டு ஆட்டக்காரர்கள் தவிர "கோமாளி" ஆட்டக்காரர் ஒப்பனையில் வேறுபட்டிருப்பர். எஞ்சிய பத்தாவது நபர் தேவதுந்துமி இசைப்பவராவார்.

கோமாளி இடுப்புக்குக் கீழே கருப்பு நிறத்திலான முழுக்கால் சட்டை அணிந்திருப்பார். அதற்குமேல் சிவப்பு நிறத்தில் அரைக்கால் சட்டையும் உடம்பில் கருப்புச் சட்டையும் அணிந்திருப்பார். தலையில் முக்கோண வடிவிலான குஞ்சம் வைத்த தொப்பியும், கையில் சாட்டையும் வைத்திருப்பார். அவரிடம் இசைக்கருவி எதுவும் கிடையாது. இத்தகைய ஒப்பனை முறைகள் மதுரை மாவட்டக் கம்பளத்து நாயக்கர் களால் ஆடப்படும் சேவையாட்டத்தில் மட்டுமே காணப் படுகின்றன. திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் தேவராட்டத்தின் பிற்பகுதியே "சேவையாட்டம்" எனச் சொல்லப்படுகிறது. எனவே திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் சேவையாட்டத்திற்கென ஆட்டக்காரர்கள் சிறப்பாக ஒப்பனை செய்து கொள்வதில்லை.

கணியான்கூத்து நிகழ்ச்சி தொடங்குவதற்கு அரைமணி நேரம் அல்லது ஒரு மணி நேரத்திற்கு முன்னர் கணியான் கூத்தில் பெண்வேடமிட்டு நடிக்கும் ஆண்கள் ஒப்பனை செய்து கொள்கிறார்கள். ஒப்பனைப் பொருட்கள் அனைத்தையும் முன்னால் பரப்பி வைத்துக் கொண்டு தங்களின் குலதெய்வத்தை (தங்கம்மனை) வணங்கி ஒப்பனையை ஆரம்பிக்கின்றனர்.

ஒப்பனைப் பொருட்களான ஈயவெள்ளை, மஞ்சள் மற்றும் இளஞ்சிவப்புப் பொடிகளும், குங்குமம், கண்மை, தேங்காய் எண்ணெய், வாசனைப்பொடி, உதட்டுச்சாயம் போன்றவைகளும் முக ஒப்பனைக்குப் பயன்படுத்தப்படுகின்றன. மேலும் காதுக்கம்மல், ஒட்டுமூக்குத்தி, கழுத்து நகை, நெற்றிச்சூடி, தாவடமுத்து (கழுத்தை ஒட்டியிருப்பது), கை வளையல் போன்ற அணிகலன்களையும் பயன்படுத்துகின்றனர். தலையலங்காரத் திற்குக் கொண்டைவட்டு, வலை, பூக்கள், தலைமுடிகவ்வி போன்றவை பயன்படுகின்றன. ஆடைகளாகச் சேலை, பாவாடை, சட்டை போன்றவை பயன்படுகின்றன. இறுதியாகக் காலில் சலங்கைகளைக் கட்டிக் கொள்வர். இவ் ஒப்பனை செய்து கொண்டிருக்கும் போதே மகுடம் வாசிப்பவர்கள், அண்ணாவி, ஜால்ரா அடிப்பவர் ஆகியோரும் முகப்பூச்சு செய்து கொள்கிறார்கள். பிறகு நெற்றியில் திருநீறால் பட்டைதீட்டி அதற்குமேல் குங்குமப்பொட்டு வைத்துக் கொள்கிறார்கள்.

மகுடம் எனும் இசைக்கருவியை வாசிப்பவர்கள் மேற்சட்டை அணிந்துகொள்வதில்லை. மாறாக வேட்டிக்குமேல் ஒரு துண்டினைக் கட்டிக் கொள்கிறார்கள். இவர்கள் வேட்டியைக் குதிகால்வரை இறக்கிக் கட்டியிருப்பர். இவர் களிடமிருந்து அண்ணாவி தன்னை வேறுபடுத்திக் காட்டு வதற்காக முழுக்கைச் சட்டை அணிந்து இடுப்பில் பட்டுத்துணி அல்லது நாலுமுழச் சரிகைத் துண்டை வேட்டிக்குமேல் முழங்கால்வரைத் தொங்கவிட்டுக் கட்டியிருப்பார். சில அண்ணாவிகள் கழுத்தில் தங்கச் சங்கிலியும் கைவிரல்களில் மோதிரங்களும் அணிந்திருப்பதைக் காணலாம்.

இதுவரை ஆட்டக்கலைஞர்களின் உடையலங்காரம் மற்றும் ஒப்பனைகள் குறித்து விளக்கப்பட்டது. இனி ஆட்ட முறைகள் பற்றி விளக்கப்படுகிறது.

ஆட்ட முறைகளைச் சூழல் அடிப்படையில் இரண்டு பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரிக்கலாம். அவை:

1. சடங்குச்சூழலில் நடைபெறும் ஆட்டமுறைகள்
2. சடங்குச்சார்பில்லாச் சூழலில் நடைபெறும் ஆட்ட முறைகள்

சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் ஆட்டத்தில் வரன் முறைப்படுத்தப்பட்ட ஆட்ட முறைகளைக் காண இயலாது. ஆனால் சடங்குச்சார்பில்லாச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் ஆட்டங்கள் வரன்முறைப்படுத்தப்பட்ட ஆட்டமுறைகளையே கொண்டிருக்கின்றன எனலாம். சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் இசையோடு தொடர்புடைய ஆட்டமுறைகளைக் காண முடிகிறது. சடங்குச் சூழலில் இசை இருந்தாலும் இசைக்கேற்ப ஆடவேண்டும் என்ற கட்டாய நிலை கிடையாது. அச்சூழலில் ஆடப்படும் ஆட்டம் தெய்வ உணர்வோடு ஆடப்படுவதாகக் கருதப்படுகிறது. சான்றாக, அம்மன் கோவில் வழிபாடுகளில் ஆடப்படும் சக்திக்கரகம் தெய்வ உணர்வோடு ஆடப்படுகின்ற ஆட்டமாக இருப்பதால் நையாண்டி மேள இசைக்கேற்ப ஆடும் ஆட்டக்கரகத்தைப் போன்று அல்லாமல் தங்களின் மன உணர்வுப்படியே சக்திகரகம் எடுப்பவர்கள் ஆடுவதைக் கள ஆய்வில் காணமுடிந்தது. இதில் வரையறைக்கு உட்பட்ட அடிவைப்பு முறைகள் கிடையா. இதன் வளர்ச்சி நிலையாக உள்ள ஆட்டக்கரகத்தில் நையாண்டி மேள இசைக்கேற்ப அடிவைப்பு முறைகள் இருப்பதைக் காணலாம்.

கரகாட்டத்தின் ஆட்டமுறைகளாக ஒண்ணாங்காலம், தஸ்தா ஒண்ணாங்காலம், ஸ்ரீராமச்சந்திரன், இராஜாபார்ட், முக்கவேளார் ராஜாபார்ட், பவளக்கொடி, முளைக்கொட்டுக் கும்மி, காவடி, மகுடி ஆட்டம், அரிச்சந்திரன், கட்டபொம்மன், ஆரவல்லி, கள்ளபார்ட் போன்றவற்றைக் கரகக் கலைஞர்கள் குறிப்பிடுகின்றனர் (பாண்டியாபிள்ளை: முனிச்சாலை: 13 பிப்ரவரி 1988). இப்பிரிவுகள் தாளலயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டே பிரிக்கப்பட்டுள்ளன என்பதைக் கரகாட்டத்தில் இசைக்கப்படும் பாடல்களை வைத்துப் புரிந்து கொள்ளலாம்.
சான்றாக,

தானே நானே தானானானானே - தானே
தானே னன்னே தானே னன்ன
தன் னன னன னன னா

என்று வாசிக்கப்பட்டால் அதை ஒண்ணாங்காலம் என்றும்,

தன்னானே னாதினம் தன்னானே னாதினம்
தன்னானே னாதினம் தன்னானே
தன்னாதினம் தனனாதினம் தன்னாதினம் தனனாதினம்
தன்னானே னாதினம் தன்னானே

என்று வாசிக்கப்பட்டால் அதை முளைக்கொட்டுக்கும்மி என்றும் கூறுவர். (பரமசிவம்: சமயநல்லூர்: 17 ஆகஸ்டு 1988). இது போன்று மேற்கூறப்பட்டுள்ள ஆட்டமுறைகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் சந்தங்கள் உண்டு. இவை பின்னிணைப்பில் தரப்பட்டுள்ள (பின்னிணைப்பு:1). இவை தவிர குறவன் குறத்திப் பாட்டு, கோமாளிப்பாட்டு, பசும்பொன் முத்துராமலிங்கம் பாட்டு, கருவாயத்தேவன்பாட்டு, தனுஷ்கோடி அழிவுப்பாட்டு, மணிக்குறவன் பாட்டு போன்ற பாடல்களும் கரகாட்டத்தில் இடம்பெறுகின்றன. (பின்னிணைப்பு:1). இப்பாடல்களின் சந்தவேறுபாட்டிற்கேற்ப ஆட்ட அசைவுகளும் வேறுபடுகின்றன.

மதுரை மாவட்டத்தில் தலையில் செம்பு வைத்து ஆடும் ஆட்டத்தைக் கரகாட்டம் எனவும், திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் கும்பாட்டம் எனவும் அழைக்கின்றனர். பெயரில் வேறுபாடு இருக்கிறதே தவிர ஆட்டமுறைகளில் வேறுபாடுகள் இல்லை எனலாம். ஆனால் தனிப்பட்டவர்களின் திறமையைக் காட்டுவதற்கு ஆட்டத்தினுடனே பல்வேறு விளையாட்டுகளைச் செய்கின்றனர். சான்றாகச் கரகத்தைத் தலையில் வைத்துக் கொண்டே தரையில் இருக்கும் பணத்தாளைக் கண்ணிமையால் எடுத்தல்; ஊசிநூலை வாயில் பிடித்தபடியே எழுமிச்சை பழம் கோர்த்தல்; கண்களைக் கட்டிக் கொண்டு வாழைக்காய் வெட்டுதல்; தேங்காய் உடைத்தல்; வாயினால் குளிர்பானப் புட்டியைத் திறத்தல்; தலையிலிருக்கும் கரகத்துடன் சிலம்பு

விளையாடுதல்; மற்றும் தீப்பந்த விளையாட்டுகள் போன்றவை இடம்பெறுகின்றன.

ஒயிலாட்டத்தை அம்மன் கோவில் வழிபாடுகளில் காணிக்கை ஆட்டமாக ஆடும்பொழுது இத்தனை கலைஞர்கள் தான் ஆடவேண்டும் என்ற வரையறை இல்லை. இவ் ஆட்டத்தில் இருபது வயதிலிருந்து நாற்பதைந்து வயதுடைய ஆண்களே பெரும்பான்மையும் ஆடுகின்றனர். கோவில் வழிபாட்டில் ஆடும் கலைஞர்களுக்கு வயது வரம்பு கிடையாது. அறுபது வயதுடையவர் கூடச் சிறிது நேரம் ஆடிவிட்டு ஓய்வு எடுத்துக் கொள்கிறார். ஆனால் சடங்குச்சார்பில்லாச் சூழல்களில் ஆடச்செல்லும் போது இரண்டு மணி நேரத்திற்கும் குறையாமல் தொடர்ந்து ஆட வேண்டியிருப்பதால் வயதான வர்கள் ஆடுவதில்லை. உடல் ஆற்றலுடைய இளைஞர்கள் மட்டும் குழுவாகச் சேர்ந்து ஆடுகின்றனர். வாத்தியார் மட்டும் முதியவராக இருப்பார். அவர் ஆட்டப்பாடல்களைப் பாடி ஆட்டத்தைத் தொடங்கி வைப்பதோடு ஆடும் கலைஞர்களின் தவறுகளைச் சுட்டிக்காட்டி ஆட்டத்தினை ஒழுங்குபடுத்துவார். ஒயிலாட்டத்தின் ஆட்ட அசைவுகள் குறித்து விரிவாக இரண்டாவது இயலில் விளக்கப்படுகின்றது.

நேர்வரிசையில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டத்தில் கதை மாந்தர்களின் பங்கு வரும்போது வரிசைக்கு முன்னால் வந்து பேசியும், பாடியும் நடிக்கின்றனர். இவர்கள் இராமாயணக்கதை மாந்தர்களாகிய இராமன், சீதை, லட்சுமணன், இராவணன், மாரீசன் போன்று வேடமிட்டு நடிப்பர். உரையாடலும் பாடலும் இடம்பெறும்போது வரிசையாக நிற்கும் ஆட்டக் காரர்கள், வரிசைக்கு முன்னால் சென்று நடித்துக் கொண்டிருக்கும் கதைமாந்தர்களுக்குப் பின்னணியாக அமைவதைப் போன்ற தோற்றம் அளிக்கின்றனர். நேர்வரிசை அல்லது ஒருவரிசை ஆட்டத்தில் தனியாக நின்று ஆடும் கதைமாந்தர்கள் இருவரிசை ஆட்டத்திலும், வட்ட ஆட்டத் திலும் அனைவரோடும் இணைந்து விடுகின்றனர். இதனை 'நாடக முறையிலமைந்த ஒயிலாட்டம்' எனக் கூறலாம்.

தேவராட்டம் சடங்குச் சூழலில் ஆடப்படும்போது ஆடுவோரின் எண்ணிக்கைக்கு வரன்முறை கிடையாது. தேவதுந்தமியின் இசைக்கேற்ப இருபத்திரெண்டு ஆட்டவகைகள் ஆடப்படுகின்றன. (இவ் ஆட்ட வகைகள் பின்வரும் இயலில் விரிவாக விளக்கப்படும்). தேவராட்டத்திலிருந்து பிரிந்து தனி ஒரு ஆட்டவகையாகச் செயல்படும் சேவையாட்டம் நிறுவனச் சமயத்தெய்வமாகிய அரங்கநாதர் சுவாமி கோவிலில் நிகழ்த்தப் படுகிறது என்பது பற்றி முன்னர் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. ஆக சடங்குச் சூழலில் ஆடப்படும் தேவராட்டம், சேவையாட்டம் ஆகிய இரண்டிற்கும் ஆட்ட வரன்முறை கிடையாது. அச்சடங்கு முடியும்வரை கலைஞர்கள் இவ் ஆட்டங்களை ஆடிக் கொண்டேயிருப்பர்.

மேற்கூறப்பட்டுள்ள இருவகை ஆட்டங்களும் சடங்கல்லாச் சூழலில் மேடைகளில் ஆடப்படும்போது ஒரு குறிப்பிட்ட நேரத்தில் ஆட்டத்தை முடிக்க வேண்டியிருப்பதால் ஆட்டமுறை வரன்முறைப்படுத்தப்படுகிறது. அவ்வாறு வரன்முறைக்குட்பட்ட ஆட்ட முறைகளால் இக்கலைஞர்கள் பார்வையாளர்களை மன நிறைவடையச் செய்ய விரும்புகின்றனர். இதற்காகச் சடங்குச் சூழலில் ஆடப்படும் அனைத்து ஆட்டங்களையும் சடங்குச்சார்பில்லாச் சூழலில் ஆடாமல் தங்களுக்குக் கொடுக்கப்பட்ட நேரத்திற்குள் முடிப்பதற்கான சில ஆட்ட முறைகளை மட்டும் தேர்வு செய்து கொள்கின்றனர்.

கணியான்கூத்து தொடக்க காலத்தில் இருவர் மகுடங்களை இசைத்துக் கதைப்பாடல்களைப் பாடப் பெண் வேடமிட்ட ஒருவர் மட்டும் ஆடியதாகச் சொல்லப்படுகிறது. "ஒரு முறையான அமைப்பு என்பது முன்னர் கிடையாது என்று இன்றைய கணியான்கூத்து கலைஞர்கள் கூறுகின்றனர். மேலும் வயதில் மூத்த கலைஞரான அண்ணாவி ராமசுப்புவின் (மூன்றடைப்பு) தந்தைதான் இன்றைய கணியான் கூத்தின் முறையானஅமைப்பை உருவாக்கினார். என்று பல்வேறு கணியான் கூத்துக் கலைஞர்கள் கூறுகின்றனர்" (சங்கரபாண்டி: தருவை: 10 மார்ச் 1989).

சடங்குக் கூத்தாக நிகழ்த்தப்படும் கணியான் கூத்தில் தெய்வ கதைப்பாடல்களைப் பாடி ஆடுகின்றனர். சடங்கு முடியும் வரை இக்கூத்து நடைபெறுகிறது. இக்கூத்தில் ஆட்டமுறைகளை வரையறுக்க இயலாது. மாறாக பெண் வேடமிட்ட ஆட்டக்கலைஞர்கள் தங்களின் உள்ளக் கருத்துப்படி பல்வேறு அடவுமுறைகளைப் பயன்டுத்தி ஆடுகின்றனர். இவ்அடவுமுறைகளுக்குப் பெயர்கள் இல்லை. சடங்கு தவிர்த்த பிற சூழலிகளில் ஆடப்படும் கணியான் கூத்தில் நேரம் வரன்முறைப்படுத்தப்படுவதால் கூத்து நிகழ்ச்சிகளும் சுருக்கப்படுகின்றன. மேலும் பார்வையாளர்களை மகிழ்வூட்டும் வகையில் திரைப்படப் பாடல்களைப் பாடி அவற்றின் சந்தத்திற்கேற்பவும் தங்களின் திறமைக்கேற்பவும் இவர்கள் ஆடுகின்றனர். இவ்வாறு கணியான்கூத்து இருவேறு சூழல்களிலும் வெவ்வேறு ஆட்டமுறைகளைக் கொண்டதாக விளங்குகிறது.

தொகுப்புரை

நாட்டுப்புற நிகழ்கலை வகைகள், நாட்டுப்புற மக்களின் வகைப்பாடு, ஆய்வறிஞர்களின் வகைப்பாடு என்ற இரண்டு முறைகளில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. இவ்விரண்டு வகைப் பாடுகளில் ஆய்வறிஞர்களின் வகைப்பாட்டிற்கு முக்கியத்துவம் தரப்பட்டு விளக்கப்பட்டுள்ளது.

நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் வாழ்விடங்கள் குறித்த தகவல்கள் தரப்பட்டுள்ளன. இவற்றின் மூலம் நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் காணப்படும் இடங்களையும் அறிந்து கொள்ள லாம் எனக் கருத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது.

நாட்டுப்புறக் கலைகளில் ஈடுபட்டுவரும் கலைஞர்களின் சாதி நிலைமைகளை விளக்குவதன் மூலம் அவர்களின் பண்பாட்டுச் சூழல்கள் புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் சடங்குச் சூழல், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல் ஆகிய இரண்டு சூழல்களில் நிகழ்த்தப்பட்டு

வருகின்றன என்பது குறித்தும், அச்சூழல்களில் நிகழ்கலைகளின் பண்புகளில் ஏற்படும் மாற்றங்கள் குறித்தும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

இசைக்கருவிகள் சடங்குச் சூழலில் இசைக்கப்படும் போது புனிதமானவையாகவும் சடங்குச்சார்பில்லாப் பிற சூழலிகளில் இசைக்கப்படும்போது சாதாரண இசைக்கருவிகள் என்ற நிலையிலும் விளங்குவது குறித்தும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

சடங்குச்சூழல், சடங்குச்சார்பில்லாச் சூழல் அகிய இரண்டு சூழல்களில் பயன்படுத்தப்படும் ஆட்டக்கருவியின் ஒப்பனை முறைகளில் காணப்படும் வேறுபாடுகள் குறித்தும் ஆட்டக்கலைஞர்களின் ஒப்பனை முறைகளில் காணப்படும் வேறுபாடுகள் குறித்தும் தெளிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளன.

வழிபாட்டுச் சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் நிகழ்கலை வடிவங்கள் ஆட்டமுறைகள், கலைஞர்களின் எண்ணிக்கை, நிகழ்ச்சி நேரம் ஆகியவற்றில் வரன்முறை காணப்படாதது குறித்தும், அதே கலைவடிவம் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படும்போது ஆட்டக் கலைஞர்களின் எண்ணிக்கை, ஆட்டமுறைகள், நிகழ்ச்சிநேரம் ஆகியவற்றில் வரன்முறை காணப்படுவது குறித்தும் விளக்கப் பட்டுள்ளது. இவற்றிலிருந்து சூழலுக்கேற்ப நிகழ்கலை வடிவங்களில் மாற்றம் நிகழ்கிறது என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

2. சடங்கிலிருந்து கலைவரை

முன்னுரை

மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் காணப்படுகின்ற கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து ஆகியவற்றின் வளர்ச்சி நிலைகளை விளக்குவதே இவ் இயலின் நோக்கமாகும். இவ் ஆட்டங்கள் சடங்கிலிருந்தது தோன்றி பொழுதுபோக்கு ஆட்டங்களாக வளர்ச்சி பெற்றிருக்கின்ற முறை குறித்து ஆய்வு செய்யும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது. இந்த வகையில் ஒவ்வோர் ஆட்டத்தின் வளர்ச்சி குறித்தும் தனித்தனியாக ஆய்ந்து விளக்கப்படுகிறது.

கரகாட்டம்

கரகாட்டம் என்ற சொல் ஒரு பொதுச் சொல்லாக இவ் ஆய்வில் பயன்படுத்தப்படுகிறது. அதாவது சக்திக் கரகாட்டம், தோண்டிக் கரகாட்டம், ஆட்டக்கரகம் ஆகிய மூன்றினையும் உள்ளடக்கிய பொதுச் சொல்லாகப் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

கரகாட்டம் குறித்த ஆய்வுகள் மிகக் குறைவாக நடைபெற்றுள்ளன. எம். ஏ. அப்பாஸ் (1959) , டி. டி. கோசாம்பி (1983), ஆ. சிவசுப்பிரமணியன் (1988), ஏ.என். பெருமாள் (1980) ஆகியோர் கரகாட்டம் பற்றிக் குறிப்புகள் தந்துள்ளனர். மேலும் நா. வேலுச்சாமியின் 'கரக ஆட்டக்கலை' (1986), குணசேகரனும் நவநீத கிருஷ்ணனும் இணைந்து வெளியிட்ட 'கரகாட்டம்' (1982) ஆகிய நூல்கள் வெளிவந்துள்ளன. இவ் ஆய்வுகள் தற்காலத்தில் வழக்கில் இருக்கும் பொழுதுபோக்கு ஆட்டமான ஆட்டக்கரகம் குறித்தவனவாக விளங்குகின்றன. கரகாட்டத்தின் வளர்ச்சி நிலை குறித்த முழுமையான ஆய்வுகள் இதுவரை வெளிவரவில்லை. எனவே இப்பகுதியில் கரகாட்டத்தின் வளர்ச்சி நிலை குறித்து ஆய்வு செய்யும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

இன்றைய நிலையில் ஆடப்பட்டுவரும் ஆட்டக்கரகத்தின் வளர்ச்சி குறித்த விளக்கத்திற்குத் தேவையான தகவல்கள் மதுரை,

திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் வாழ்ந்து வரும் கரகாட்டக் கலைஞர்களிடமிருந்தும் மக்களிடமிருந்தும் திரட்டப்பட்டுள்ளன. இத்தரவுகளை அடிப்பபடையாகக் கொண்டு பொழுதுபோக்கு ஆட்டமான ஆட்டக்கரகம் எனும் நிகழ்கலை வடிவத்தின் வளர்ச்சி நிலைகளை மூன்று பெரும் பிரிவுகளாகப் பிரித்து இவ்வியல் ஆராய்கிறது. அவை: 1. சக்திக் கரகம், 2. தோண்டிக்கரகம், 3. ஆட்டக்கரகம் ஆகியவையாகும். இவ்விளக்கங்களுக்குப் பின் இம்மூன்று கரகத்திற்குமான தொடர்புகள் ஆராயப்படுகின்றன. முதலில் சக்திக்கரகம் பற்றி விரிவாக விளக்கப்படுகிறது.

சக்திக்கரகம்

மதுரை, திருநெல்வேலி ஆகிய இரு மாவட்டங்களிலும் 'சக்திக்கரகம்' எடுத்தல் என்ற சடங்கு நடைபெறும் அம்மன் கோவில்கள் நிறைய உள்ளன என்பதைக் கள ஆய்வின் மூலம் அறியமுடிந்தது. அம்மன் கோவில்களில் சில தனிச் சாதிக்குரியவைாகவும், ஊர்ப்பொதுவுக்கு உரியனவாகவும் விளங்குகின்றன. தனிச் சாதிக்குரிய அம்மன் வழிபாட்டில் அந்தந்தச் சாதியினரில் ஒருவரே சக்திக்கரகம் எடுக்கிறார். ஆனால் ஊர்ப்பொது அம்மன் கோவில் வழிபாட்டில் பிள்ளை, கள்ளர், ஆசாரி, தேவர், நாடார் போன்ற சாதியினரில் ஒருவரே அம்மனுக்குரிய 'சக்திக்கரகம்' எடுக்கிறார். உயர் சாதியினரில் எந்தச் சாதியினர் பெரும்பான்மையாக உள்ளாரோ அவர்களுள் ஒருவரே சக்திக்கரகம் எடுப்பதற்கு அனுமதிக்கப்படுகிறார். ஊர்ப்பொது வழிபாட்டில் தாழ்த்தப்பட்டவர்களைச் 'சக்திக் கரகம்' எடுப்பதற்கு அனுமதிப்பதில்லை. இந்நிலை தென் மாவட்டங்கள் முழுவதும் பரவலாகக் காணப்படுகின்றது.

சக்திக் கரகமெடுத்தல் என்னும் சடங்கு காளி, மாரி, பத்திரகாளி முதலான பெண் தெய்வங்களின் வழிபாட்டில் இடம்பெறுகிறது. இத்தெய்வங்களுக்குப் பங்குனி, சித்திரை, வைகாசி, ஆனி, ஆடி ஆகிய மாதங்களில் வழிபாடு நிகழும். இவ்வழிபாடானது செவ்வாய்க்கிழமை நடைபெறும். ஏனெனில் செவ்வாய்கிழமைதான் அம்மன்களின் பிறந்த நாளாக நம்பப்

படுகிறது. வழிபாடு நிகழும் செவ்வாய்க் கிழமைக்கு முந்திய செவ்வாய்க் கிழமையன்றோ அல்லது அதற்கும் முந்திய செவ்வாய்க் கிழமையன்றோ வழிபாட்டு நிகழ்ச்சியின் தொடக்கமாகக் 'கால் நட்டுதல்' எனும் சடங்கு நிகழும். இதனை நாட்டுப்புற மக்கள் 'சாமி சாட்டுதல்' என்பார்கள். கோவிலின் முன்னால், நுனியில் வேப்பங்குழை கட்டப்பட்ட, வண்ணம் பூசிய மூங்கிலை நட்டுவைப்பர். மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள தாமரைப்பட்டி, இடையபட்டி, ஊமச்சிகுளம் ஆகிய ஊர்களில் மரத்திலிருந்து வெட்டிய வேப்பங்கொம்பைக் கோவிலின் முன் நட்டு அதில் காதோலை, கருகுமணி, மஞ்சள் ஆகியவற்றைச் சேர்த்துக் கட்டுவதைக் கள ஆய்வில் காண முடிந்தது. இக் 'கால் நட்டுதல்' நிகழ்ச்சி முடிந்தவுடன் வேப்பிலையால் ஆன தோரணங்களைத் தெருவின் முக்கிய சந்திப்புகளில் கட்டு கின்றனர். இதனைக் 'காப்புக்கட்டுதல்' என்பர். காப்புக் கட்டிய பின்னர் அவ்வூர் மக்களை அம்மன் பாதுகாத்து வருவதாக நம்பப்படுகிறது. காப்புக் கட்டிய பின்னர் அவ்வூர் மக்கள் வேறு ஊர்களுக்குச் செல்லக்கூடாது என்ற நம்பிக்கையும் காணப்படுகிறது. மேலும் காப்புத் தோரணங்கள் அம்மனுக்கு வழிபாடு நடக்க இருக்கிறது என்பதையும் நினைவுபடுத்துகின்றன.

சாமிசாட்டிய தினத்தன்று அதிகாலையில் சக்திக்கரகம் எடுக்கும் ஆண் ஒருவர் ஆறு, குளம், ஏரி ஆகிய நீர்நிலைகளில் எது அருகாமையில் இருக்கிறதோ அங்கு சென்று நீராட்டிவிட்டு வீடு திரும்புவார். வீட்டு வாசலில் தயாராக வைக்கப்பட்டிருக்கும் பசுவின் கோமியத்தைத் (சிறுநீர்) தலையில் தெளித்துக் கொண்டபின் வீட்டிற்குச் செல்லுவார். பிறகு பூசை அறையில் வழிபாடு செய்து முடித்தவுடன் அவ்விடத்தில் வைக்கப் பட்டுள்ள மஞ்சள் நீரை அருந்துவார். அதன்பின்பு அன்று முழுவதும் விரதம் இருப்பார். இரவு ஊரார் அனைவரும் மேளதாளத்துடன் சக்திக்கர்கம் எடுப்பவர் வீட்டிற்கு வந்து மரியாதையுடன் அம்மன் கோவிலுக்கு அழைத்து வருவர். கோவிலுக்கு வந்தவுடன் பூசாரி தெய்வத்திற்குத் தீபாராதனை காட்டுவார். அப்போது அங்குக் கூடியிருக்கும் பக்தர்கள் அனைவரும் கைகூப்பி வணங்குவர். இவ்வழிபாடு முடிந்தவுடன்

தீபாராதனைத் தட்டிலுள்ள கயிற்றில் கட்டிய மஞ்சளை எடுத்துப் பூசாரி சக்திக்கரகமெடுப்பவரின் மணிக்கட்டில் கட்டிவிடுவார். இதனையும் 'காப்புக் கட்டுதல்' என்றே கூறுவர். இவ்வாறு காப்புக்கட்டிய பிறகு அவர் அம்மனின் பாதுகாப்பில் இருப்பதாக நம்பப்படுகிறது, காப்புக் கட்டியவருக்குச் சக்திக்கரகச் சடங்கினைச் செய்யும்வரை நோய்நொடி வராமல் அம்மன் பாதுகாக்கும் என்ற நம்பிக்கை நிலவுகிறது. மேலும் காப்புக் கட்டிய பிறகு அவர் தெய்வ அருள் பெற்றவராகக் கருதப்படுகிறார். அவரிடமிருந்து பக்தர்கள் திருநீறு வாங்கிக் கொள்கின்றனர். அன்றிலிருந்து வழிபாடு நடக்கும் நாள்வரை ஒருநாளைக்கு ஒருவேளை உணவு உண்ணுதல் என்ற முறையில் விரதமிருப்பார். விரத நாட்களில் புலால் உண்ணுதலோ இல்லற இன்பத்தில் ஈடுபடுதலோ தவிர்க்கப்படுகிறது. தினந்தோறும் அதிகாலை குளிர்ந்த நீரில் நீராட்டிவிட்டு அம்மனை வணங்கிச் செல்லுவார்.

சக்திக்கரகமெடுப்பவரின் உடையலங்காரம்

"சக்திக்கரகமெடுப்பவர் கையில் காப்புக் கட்டியவுடன் விரதம் ஆரம்பமாகிறது. அன்றிலிருந்து வழிபாடு முடியும் வரை மஞ்சள் நிறத்திலான வேட்டி, துண்டு ஆகியவற்றை உடுத்துதல் வேண்டும். உடம்பில் சட்டை அணிதல் கூடாது. வெளியே பிற இடங்களுக்குச் செல்ல வேண்டியிருந்து சட்டை அணிய வேண்டுமென்றாலும் மஞ்சள் நிறத்திலேயே அணிய வேண்டும்" என இராமசாமி என்ற தகவலாளர் கூறினார். (பரவை: ராஜு: 1 மார்ச் 1990) . மேலும் அவரே "மஞ்சளுக்கும் அம்மனுக்கும் நெருங்கிய தொடர்பு உண்டு. அதனால்தான் அம்மனுக்கு உடுத்தும் சேலை மஞ்சள் நிறத்திலுள்ளது" என்று கூறினார். இத்தகவலாளரின் கருத்திலிருந்து மஞ்சள் நிறத்திற்கும் பெண்தெய்வத்திற்கும் நெருங்கிய தொடர்பு இருப்பதை அறியமுடிகிறது.

அம்மன் வழிபாடு நடக்கும் செவ்வாய் மாலை தெய்வத்திற்குப் பூ அலங்காரம் செய்யப்படும். அது முடிந்தவுடன் ஊர்மக்கள் மேளதாளத்துடன் சக்திக்கரகம்

எடுப்பவரைக் கோவிலுக்கு அழைத்து வருவர். பின்னர் பூசாரி, கோவிலில் இருக்கும் வெள்ளியாலான கைகாப்புகள், காதில் போடும் தங்கத்திலான கடுக்கன் ஆகியவற்றை எடுத்துச் சக்திக்கரகமெடுப்பவருக்கு அணிவிப்பர். அதன்பின்பே கரகமெடுப்பதற்கு அவரை நீர் நிலைக்கு அழைத்துச் செல்வார்கள். நீர்நிலையில் கரக அலங்காரம் முடிந்தவுடன் கரகமெடுப்பவர் ஆற்று நீரில் நீராடி வருவார். பின்பு ஈர உடையைக் களைந்துவிட்டுப் புதிய மஞ்சள் நிற வேட்டியை வரிந்து கட்டிக் கொள்வார். உடம்பில் சந்தனத்தையும், நெற்றி, தோள், மார்புப் பகுதிகளில் விபூதியையும் பூசிக்கொள்வார். இடது தோளில் மஞ்சள் துண்டினைப் போட்டு வலதுபக்க இடுப்புவரை தொங்கவிட்டு முடிச்சுப் போட்டுக் கொள்ளுவார். சில இடங்களில் மேல்துண்டு இல்லாமல் இடதுபக்க வலதுபக்கத் தோள்களில் மாறிமாறி மாலைகள் போட்டிருப்பர். இது 'பெருக்கல்' அடையாளம் போல் தோற்றமளிக்கும். பின்னர் கழுத்தில் மலர் மாலைகளும், கையில் மலர்க்கடயங்களும் அணிவிக்கப்படும். இரு கைகளிலும் மணிக்கட்டில் ஒன்றும், முழுங்கைக்கு மேல் ஒன்றுமாக மல்லிகைச் சரத்தினால் இறுக்கமாகக் கட்டப்பட்டிருப்பதையே 'கடயம்' என்பர். இவ்வாறு சக்திக்கரகமெடுப்பவரின் ஒப்பனை அமைந்திருக்கும்.

சக்திக்கரகம் அலங்கரித்தல்

ஊர்மக்கள் மேளதாளத்துடன் சக்திக்கரகமெடுப்பவரோடு கூட்டமாக நீர்நிலைக்குச் செல்லுவர். ஆறாக இருந்தால் ஆற்று மணலை மேடாக்கி அதன்மீது வாழை இலையைப் பரப்பி, அதில் பூ, பழம், ஊதுபத்தி, சூடம், திருநீறு ஆகியவற்றைப் பரப்பி வைப்பார்கள். பின்பு அவ் இலையில் வைத்தே கரகம் அலங்கரிக்கப்படும். கரகம் மண்குடமாகவோ அல்லது பித்தளைச் செம்பாகவோ இருக்கலாம். மண்குடத்தின் வடிவம் அடிப்பாகம் உருண்டையாக பருத்தும், நுனிப்பாகம் சற்றுச் சிறுத்தும் காணப்படும். அடிப்பாகத்திற்கும் நுனிப் பாகத்திற்கும் இடையே வளைவு இருக்கும். இத்தகு வடிவுடைய மண்குடத்தில் ஆறாக இருந்தால் ஏழு ஊற்றுகள் தோண்டி அவற்றிலிருந்த சிறிது சிறிதாக நீர் எடுத்து நிரப்புவார்கள். ஏரி,

குளமாக இருந்தால் ஏழு முறை தண்ணீர் அள்ளி ஊற்றி நிரப்புகின்றனர். பின்பு அதன் வாய்ப்பகுதியைத் தேங்காய் வைத்து மூடிக் கட்டுவார்கள். அதன்பின்பு தென்னங் குருத்துக்களைக் கொண்டு தேங்காயை மறைத்துக் கட்டி, அதற்கு மேல் பச்சைத் தென்னம்பாளையை வைத்தக் கட்டுவர். பின்னர் வேப்பங்குழைகள் வைத்துக் கட்டப்படும். வேப்பங்குழைகள் மறைத்து அரளிப் பூக்களும் மல்லிகைப் பூக்களும் சுற்றப்படும். இவ் அலங்காரம் கோபுரம் போன்று அமைந்திருக்கும். இறுதியாக கோபுர உச்சியில் காதோலை கருகுமணி ஆகியவை சூடப்பட்டுப் பின் பச்சை வண்ணம் தீட்டிய தக்கைக் கிளையைச் செருகுவர். இவ் அலங்காரம் முடிந்தவுடன் சந்தனத்தை நீரில் குழைத்துக் கரகத்தின் புடைப்பான பகுதியில் அப்பி முகம் செய்யப்படும். கண்ணிற்கு வெள்ளைப் பூண்டு பதிக்கப்படும். அதன்மேல் வைக்கப்படும் கரிப்பொட்டு கருவிழியாக விளங்கும். கோரைப்பல்லிற்குச் சிறிய நெட்டியைச் செருகி வைப்பர். இப்புடைப்பு அமைப்பு அம்மனாக உருவகம் செய்யப்படுகிறது. பின்னர் பரிவட்டத் துண்டால் அம்மன் முகம் மட்டும் தெரியும்படி செய்து சகரகக் குடத்தின் பிறபகுதிகள் மறைக்கப்படுகின்றன. இவ்வாறு சக்திக்கரகம் அலங்காரம் செய்யப்படுகிறது. சக்திக்கரகம் அலங்கரித்தலில் இன்னோரு முறையும் உண்டு. கோபுரம் போன்று அமைக்கப் படாமல் கரகத்தில் வைத்துக் கட்டப்படும் பொருட்களை மூன்று பிரிவாகப் பிரித்துச் சூலாயுதம் போன்றும் அமைப்பர்.

நீர் நிலையிலிருந்து சக்திக்கரகத்தைக் கோவிலுக்கு எடுத்து வருதல்

கரக ஒப்பனை முடிந்தவுடன் கரகமெடுப்பவர் கரகத்தைத் தூக்குவதற்குத் தயாரான நிலையில் தெய்வத்தை வணங்கி நிற்பார். மேளவாத்தியங்கள் முழங்க பூசாரி சூடம் கொளுத்தி, தேங்காய் உடைத்துக் கரகத்திற்குப் பூசை செய்வார். அப்போது சக்திக்கரகமெடுப்பவர் தெய்வ அருள் வந்திறங்கி ஆடுவார். உடனே பூசாரி “நீயார்?” எனக் கரகமெடுப்பவரைப் பார்த்து வினவ, “என் பெயர்தானப்பா அம்மன், என் பிள்ளைகளைக் கண்கலங்காமல் பாதுகாக்கவும், நீர்வளம் பெருக்கவும் இங்கு

வந்திருக்கிறேன்" என்று கூறி மண்டியிட்டுச் சக்திக்கரகத்தைக் தலையில் தூக்கி வைத்தக்கொள்வார் (பாண்டியன்: அரும்பனூர்: 10 ஜூன் 1989). மதுரை மாவட்டத்தில் உள்ள விராட்டிபத்து, மேலப்பொன்னகரகம், செல்லூர் போன்ற ஊர்களில் நடை பெறும் அம்மன் வழிபாட்டில் பூசாரியே கரகத்தை எடுத்தக் கொடுக்கும் வழக்கம் உள்ளது. இதனைத் தொடர்ந்து ஆட்டக்கரகப் பெண்களும் கரகத்தைத் தலையில் வைத்தவாறு, சக்திக்கரகம் முன்செல்ல பின்னால் ஆடிக்கொண்டே வரு கின்றனர். ஆனால் சக்திக்கரகக்காரர் ஆட்டக்காரர்களைப் போன்று தாளச் சந்தத்திற்கேற்ப ஆடுவதில்லை. மாறாக அம்மனின் அருள் வந்திறங்கி ஆடுவது மட்டும் உண்டு.

சக்திக்கரகம் ஊருக்குள் வரும்போது மக்கள் வணங்கிக் கரகம் சுமந்து வருபவரிடம் அருள்வாக்கு கேட்பர். மேலும் பெண்கள் குடங்களில் நீர்கொண்டு வந்து சக்திக்கரகக்காரர் மேல் ஊற்றுவர். சிலர் செம்புகளில் மஞ்சள் நீரைக் கொணர்ந்து பருகச் செய்வர். அவரிடமிருந்து பெறும் திருநீறைப் பூசி, வாயில் போட்டுக் கொள்வர். இதனால் தங்களுக்கு நல்வாழ்வு கிடைக்கும் என்று நம்புகின்றனர். இவ்வாறு சக்திக்கரகம் ஊர்வலமாக வந்து இரவு பத்துமணி அளவில் கோவிலில் இறக்கி வைக்கப்படும். அதனைத் தொடர்ந்து கோவிலின் முன்பு ஆட்டக்கரகம் நடைபெறும்.

சக்திக்கரகம் கோவிலுக்கு வந்தவுடன் செய்யப்படும் சடங்குகள்

சக்திக்கரகம் கோவிலில் வந்து இறக்கி வைக்கப் பட்டவுடன் பூசாரி கரகத்திற்குத் தீபாராதனை காட்டி அனைவருக்கும் திருநீறு வழங்குவார். பின்பு இதனைத் தொடர்ந்து பெண்கள் "மாவிளக்கு" எடுப்பர். மாவிளக்கு என்பது பச்சரிசியை மாவாக இடித்து அதில் சர்க்கரைப்பால் ஊற்றிப் பிசைந்து உருண்டையாகச் செய்து ஒரு பாத்திரத்தில் வைப்பர். பின்னர் அந்த மாவுருண்டையின் நடுவில் ஒரு குழிபறித்து எண்ணெய் ஊற்றித் திரியிட்டு விளக்குப் போடுவர். மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள பரவை, சமயநல்லூர், வைரவநத்தம்

போன்ற ஊர்களில் மாவிளக்கு எடுப்பதற்கென்று தனியாக ஒரு பாத்திரம் வைத்திருக்கின்றனர். அதன் வடிவம் அடிப்பாகம் சிறுத்தும் நுனிப்பாகம் பருத்தும் காணப்படும். மேலும் தலையில் சமமாக அமர்வதற்கு ஏதுவாகவும் அப்பாத்திரம் அமைக்கப்பட்டுள்ளது. குழந்தைப் பேறு இல்லாத பெண் களுக்கு வயிற்றில் வைத்தும் கண்ணில் குறைபாடு உடையவர் களுக்குக் கண்ணில் வைத்தும் மாவிளக்கு எடுக்கின்றனர். மாவில் போடப்பட்டுள்ள விளக்கு எரிந்து அணைந்தவுடன் அந்த மாவினைக் கோவில் முன்பு கூடியிருக்கும் அனைவருக்கும் வழங்குகின்றனர்.

சக்திக்கரகத்தை ஆற்றுக்கு எடுத்தச் செல்லுதல்

ஆற்றிலிருந்து எடுத்துவரப்பட்ட சக்திக்கரகத்திற்கு மறுநாள் இரவு பூசை நடைபெறுகிறது. பூசையின் போது பூசாரி சக்திக்கரகத்திற்கு முன் தேங்காய் உடைத்து அபிசேகம் செய்து, சூடம் கொளுத்தித் தீபாராதனை காட்டுகிறார். பின்னர் அத்தீபராதனையை அங்குக் கூடியிருக்கும் அனைவரும் தொட்டு வணங்குகின்றனர். இச்சடங்கு முடிந்தவுடன் கொட்டுமேளம் முழங்க தெய்வத்தின் முன் வணங்கி நிற்கும் சக்திக் கரகமெடுப்பவருக்கு அருள் வந்திறங்கி ஆடுகிறார். பூசாரி அவரிடம் அருள்வாக்குக் கேட்கிறார். “அம்மா உன்னை வணங்கும் உன் பிள்ளைகள் நாங்கள் உன் சக்தி என்னம்மா?” என்று கேட்டவுடன் சக்திக் கரகமெடுப்பவர் “என் பிள்ளை களைக் கண்கலங்காமல் பாதுகாக்கவே நான் இங்கு வந்திருக்கி றேன். அவர்களைக் கண்கலங்கவிடமாட்டேன்” என்று கூறுகின்றார். இக்கூற்றைக் கேட்டு அனைவவரும் தெய்வ பக்தியுடன் வணங்கி நிற்கின்றனர். பூசாரி சக்திக்கரகத்தைக் கரகமெடுப்பவர் தலையில் தூக்கி வைக்கின்றனர். பின்னர்க் கரகத்துடன் கோவிலை மூன்று சுற்றுச் சுற்றி கொட்டுமேளம் முழங்க ஆற்றுக்குக் கொண்டு செல்கின்றனர்.

நீர் நிலை நெருங்கியவுடன் சக்திக்கரகமெடுப்பவருக்கு அருள் வந்திறங்கி விரைந்து செல்ல முயல்கிறார். அப்போது கரகம் விழாதபடி இருபக்கமும் அவரைப் பிடித்துச்

செல்கின்றனர். நீருக்குள் வந்தவுடன் கரகத்துடன் மூழ்குகிறார். பின்னர் நீருக்குள்ளேயே கரக ஒப்பனையும் கரகமெடுத்தவரின் ஒப்பனையும் கலைத்துவிடப்படுகிறது. கரகத்தில் இருக்கும் நீரையும் நீரோடு கலந்து விடுகின்றனர். கரகமெடுத்தவர் கரைக்கு வந்தவுடன் அவருக்குப் புத்தாடை கொடுத்து அணியச் செய்து, திரும்பிப் பார்க்காமல் கோவிலுக்கு அழைத்து வருவர். கரகத்தில் இருந்த தேங்காயை உடைத்து அனைவருக்கும் பிரசாதமாகக் கொடுப்பர். 'சக்திக்கரகம் நீரில் கரைத்து விடப்படுதல்' என்னும் சடங்கினைச் 'சாமியை மலையேற்றுதல்' எனக் கூறுவர். இச்சடங்கு முடிந்து திரும்பியவுடன் பூசாரி அம்மனுக்குத் தீபராதனைச் சடங்கு செய்வார். அத்துடன் வழிபாடு நிறைவுபெறுகிறது.

சக்திக்கரகம் எடுப்பவரின் தோற்றமும் அதன் பொருண்மையும்

நாட்டுப்புறத் தெய்வங்களை ஆண்தெய்வங்கள், பெண் தெய்வங்கள் எனப் பிரிக்கலாம். ஆய்வாளரால் கள ஆய்வில் திரட்டப்பட்ட தகவல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆராயும்போது ஆண்டி, கருப்பு சங்கிலி, சுடலைமாடன், வீரையா, மலைச்சாமி போன்ற ஆண் தெய்வங்கள் ஆண்களின் மீதே இறங்குகின்றன. இதே போன்று காளியம்மன், ராக்கு, பேச்சியம்மன், பாப்பாத்தியம்மன், முப்பிடாரியம்மன் போன்ற பெண் தெய்வங்கள் பெண்களின் மீது இறங்குகின்றன. ஆனால் இவ்வியல்பிற்கு மாறாகச் சக்திக்கரகம் எடுக்கும் ஆணின் மீது அம்மன் இறங்குவது சிந்திக்கத் தூண்டுகிறது.

அம்மன் இறங்கும் ஆண்களின் உடையலங்காரமும் ஒப்பனைகளும் பெண்களின் இயல்பை வெளிப்படுத்துகின்றன. சக்திக்கரகம் எடுக்கும் ஆணின் உடையலங்காரம், ஒப்பனைகள் முதலியன முன்பகுதியில் விளக்கப்பட்டுள்ளன. (2. 1. 3. 4). பெண்ணுடன் நெருங்கிய தொடர்புடைய மஞ்சள் நிறத்தில் வேட்டியை உடுத்திக் கொள்ளுதல்; மாராப்பு போன்று மஞ்சள் துண்டினை மேல் உடம்பில் சுற்றிக் கொள்ளுதல்; காதில் கடுக்கன் அணிந்து கொள்ளுதல்; கைகளில் வெள்ளிக் காப்புகள்

போட்டுக் கொள்ளுதல்; நெற்றியில் குங்குமப்பொட்டு வைத்தக் கொள்ளுதல் போன்ற அலங்காரங்கள் பெண்ணை நினைவுப் படுத்துகின்றன. எனவே சக்திக்கரகமெடுக்கும் ஆடவர் ஒருவர் பெண் ஒப்பனையில் தோற்றமளிப்பதற்குக் காரணம் இருக்க வேண்டும். இக்காரணத்தைக் கண்டறிவதன் மூலம் சக்திக்கரகச் சடங்கின் பொருண்மைகளை அறிந்து கொள்ளுவதற்கான முயற்சி பின்வரும் பகுதியில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

புராதன வேட்டைச் சமூகத்தில் ஆண்கள் வேட்டையாடி உணவுப் பொருட்களைச் சேகரித்தனர். பெண்கள் குகைகளிலும் குடிசைகளிலும் தங்கினர். செடி கொடிகளின் இனப் பெருக்கத்தை அனுபவத்தில் கண்டனர். இயற்கையைப் பின்பற்றித் தாங்களும் கொட்டைகளைப் பூமியில் விதைத்தனர். விதைகளை நிலத்தில் ஊன்றினர். கிழங்குகளை நிலத்தை அகழ்ந்து புதைத்து மூடினர். அவை வளர்ச்சியுற்றுப் பலனளித்தன. இவ்வாறு பண்டைப் பயிர்த்தொழில் தோன்றிற்று. பயிர்த்தொழிலிலிருந்து, வேட்டைத் தொழிலிலிருந்து கிடைப் பதைவிட அதிகமாக உணவு கிடைத்தது. முதலில் பெண்களே பயிர்த் தொழிலில் ஈடுபட்டனர். (நா. வானமாமலை: 1990: 74). இத்தகைய சமூகச் சூழலில் வேட்டைத் தொழிலின் முக்கியத்து வம் மாறிப் பயிர்த்தொழிலின் முக்கியத்துவம் அதிகரித்தது. பயிர்த்தொழில் மூலம் உற்பத்தி பெருகியது. உற்பத்தி அடிப்படையில் பெண்களுக்குச் சமூகத்தில் மதிப்புக்கிடைத்தது. குடும்ப பொறுப்பிலும் இவர்களே தலைமை இடத்தைப் பெற்றனர். இதனால் தாய்வழிச் சமுதாயம் தோன்றியது.

தாய்வழிச் சமுதாயத்தின், பயிர்த்தொழில் ஈடுபடும் பெண்களுக்கு மந்திர ஆற்றல் இருக்கிறது என்றும், இவ்வாற்றல் மூலமே அவர்களால் பயிர்களை விளைவிக்க முடிகிறது என்றும் நம்பினர். இந்நம்பிக்கையின் பயனாக வளமை தொடர்பான சடங்குகளைப் பெண்களைக் கொண்டே செய்து வந்தனர். இக்கருத்துக்குத் தாம்சனின் பின்வரும் கருத்தும் அரண் சேர்க்கிறது. "பயிரினப் பெருக்கத்திற்கான சடங்குகள், மனித இனப்பெருக்கத்திற்கான சடங்குகளை முன்மாதிரியதாகக்

கொண்டன. நிலம் வளமுள்ளதாக ஆகவேண்டுமென்றால் இனக்குழுத்தலைவி கருத்தரிக்க வேண்டும் என்று நம்பப்பட்டது. குழுத்தலைவன் என்பவர் குழுத்தலைவி கருவடைவதற்கான ஒரு சாதனம் என்கிற அளவிற்கே மதிக்கப்பட்டான். இந்த அடிப்படையில் பண்டைக் காலத்தில் மேற்கு ஆசிய நாடுகளில் தாய்த் தெய்வங்களை வழிபடும் அம்மன் பூசைகள் தோன்றின." (1988:15)

தாய்வழிச் சமுதாயத்தின் பெண்களே தாய்த் தெய்வங்களுக்கு வழிபாடு நடத்தும் பூசாரிகளாகவும் இருந்திருக்கின்றனர் என்பதற்குப் பல சான்றுகள் உள்ளன. "திங்கள் வழிபாடு மேற்கு ஆசிய நாடுகளில் அஸ்தாரத் என்னும் பெண் தெய்வ வழிபாடாகச் சோலைகளில் நடைபெற்றது. இத்தெய்வங்களைப் பெண் பூசாரிகளே மேற்பார்வை பார்த்தார்கள்." (ந. சி. கந்தையாபிள்ளை: 1958:12). தமிழகத்தில் இம்முறை நிலவியதனை இலக்கியச் சான்றுகள் வழி கா. சுப்பிரமணியன் பின்வருமாறு விளக்குகிறார். "திருமுருகாற்றுப்படையில் குறமகள் வெறியாட்டு நிகழ்த்துதல் கூறப்பட்டுள்ளது. சிலப்பதிகாரம் கொற்றவை வழிபாட்டைச் சாலினி நடத்துவதாக சித்தரிக்கிறது. இங்குக் கொற்றவையாகக் கோயில் கொண்டிருப்பது எயினர் குலக்குமரி ஆவாள். படிமத்தாள் 'முன்னம் கூறுதலை' அகநானூறு உணர்த்தும். அகவன் மகள் குறி சொல்வதைக் குறுந்தொகை சுட்டிக்காட்டுகிறது. சுட்டுவீச்சி கழங்குகொண்டு குறி சொல்வதை அகநானூறு உணர்த்துகிறது." (1987: 27). இன்றும் சில இடங்களில் இத்தகைய பெண்பூசாரிகள் இருக்கின்றனர். பெரும்பாலும் இசக்கியம்மன் கோவில் வழிபாட்டில் இப்பெண் பூசாரிகளைக் காணலாம். "காராவினை இசக்கி, நீலன் நாடாரின் குடும்பஇசக்கியம்மாள் கோவில்களில் பெண் பூசாரி காணப் படுகின்றனர்" (சிவ. சோமசுந்தரம்: 1985: 127). மேற்கூறிய கருத்துக்களின் மூலம் தொடக்ககாலத்தில் பெண்கள் மந்திர ஆற்றல் பெற்றவர்களாகவும் தெய்வவழிபாடு நடத்தும் பூசாரிகளாகவும் இருந்திருக்கிறார்கள் என்பதை அறிய முடிகிறது.

ஆண்கள் பெண்வேடமணிதல்

சமுதாய அமைப்பில் தோன்றிய, முதல் மாபெரும் வேலைப் பிரிவினையாக அமைந்த கால்நடை வளர்ப்பினை யொட்டி அதுவரை இருந்து வந்த தாய்வழிச் சமூகம் மறைந்து தந்தைவழிச் சமூகம் தோன்றியது. அத்தகைய சமூகச் சூழலில் "பெண்கள் செய்துவந்த வேளாண்மைத் தொழிலில் கலப்பை போன்ற புதிய கருவியைப் பயன்படுத்தத் தொடங்கியதும், இத்தொழில் ஆண்கள் கைக்கு மாறியது. புதிய கருவிகள் துணையால் வேளாண்மையில் விளைச்சல் பெருகியது. இதனால் ஆண்களும் அதீத ஆற்றலும் அல்லது மந்திர ஆற்றல் உடையவர்கள் என்ற நம்பிக்கை இனக்குழு மக்களிடம் தோன்றியது. இச்சிந்தனை மாற்றத்தின் விளைவாகப் பெண்மந்திரவாதிகளின் இடத்தை ஆண் மந்திரவாதிகள் முழுமையாகக் கைப்பற்றுவதற்கு முன்னர் இவர்கள் பெண் களைப் போன்று வேடமிட்டு மந்திரச் சடங்குகளை நடத்தினர்." (இ. முத்தையா: 1986:65). "இம்மாற்றம் குறித்தத் தாய்வழி உரிமையிலிருந்த சமூகம், தந்தை வழி உரிமைக்கு மாறிய போது புரோகிதத்தலைமையும் சடங்குகளும் அதற்கேற்றாற்போல் உருமாற்றம் பெற்றன" என்று டி.டி. கோசாம்பி கூறுகிறார். (1989: 86). இக்கருத்துக்கு கா. சுப்பிரமணியன் கருத்து மேலும் அரண்சேர்க்கிறது. "மந்திரவாதம் செய்யும் தேவராட்டிகள் இடத்தை ஆடவராதிக்கம் மேலோங்கும் பொழுது மந்திரவாதப் பூசாரிகள் (வேலன்மார்) கைப்பற்றினர். இம்மாறுதல்களைச் சுட்டும் தடயமாகப் பூசாரிகள் முதலில் பெண் உடையில் இருந்த செய்தி குறிக்கப்படுகிறது. பெண் உடையே பெண்தன்மையைக் கொடுத்துவிடும் என்னும் மந்திர அடிப்படையில் இவ்வாறு செய்யப்பட்டது." (1987:27). இக்கருத்தோடு தொடப்புடைய டி.டி கோசாம்பியின் பின்வரும் கருத்தும் இவண் ஒப்புநோக்கத்தக்கது. "ஹோலிப்பண்டிகையின் போது சில இடங்களில் ஆண்கள் பெண்களின் உடைகளை அணிந்துகொண்டு நாட்டியமாடுவர். பெங்களூரில் ஆண்டுதோறும் நடைபெறும் 'கரகம்' விழாவில் குழுத்தலைவர் பெண்ணுடை தரித்துக்கொண்டுதான் சடங்கு களை நடத்துவர்; அதைப்போலவே மேற்கு இந்தியாவில் கவுதாரியைக் கண்ணிவைத்துப் பிடிக்கும் 'பார்தி' என்ற

வேட்டுவச்சாதியின் புரோகிதர் பார்திகளின் வளமைப் பெருக்கச் சடங்கில் 'மந்திரங்களை' ஓதும் போதும் 'எண்ணெய்க் கொப்பரைச்' சோதனையின் போதும் பெண்ணுடை தரித்திருப்பர்" (1989:85). "கேரளத்தில் பசுவதியின் சாமியாடிகள் பெண் உடைதரித்து ஆடுகின்றனர். திருவானைக்கா கோவில் அர்ச்சகர் அம்பாள் உடையில் பணி செய்கிறார்'' (கா. சுப்பிரமணியன்: 1987:28). மேற்கூரிய கருத்துக்களின் அடிப்படையில் வேளாண்மையோடு தொடர்புடைய மந்திரச் சடங்குகளைத் தொடக்கத்தில் பெண்களும், பின்னர் ஆண்கள் பெண்வேடத்திலும் அதற்கடுத்து ஆண்கள் தங்களின் சுய தோற்றத்திலும் செய்துவந்தனர் என்பதை அறிய முடிகிறது.

தாய்வழிச் சமூக அமைப்பின் பெண்களே சக்திக்கரகச் சடங்கினைச் செய்திருக்கிறார்கள் என்பதையும் தந்தைவழிச் சமூக அமைப்பு உருவான பின்னர் இச்சடங்கினை ஆண்கள் செய்யத் தொடங்கியிருக்கின்றார்கள் என்பதையும் மேலே இடம்பெற்ற விளக்கம் தெளிவுபடுத்துகிறது. (2.1.3.10.2)-இல் குறிப்பிட்ட கருத்துக்களிலிருந்து தாய்வழிச் சமுதாயத்திலிருந்து தந்தைவழிச் சமுதாயம் உருவான தொடக்கக் காலத்தில் பெண் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குகளை ஆண்கள் செய்யத் தொடங்கினாலும் முழுமையாக ஆண் என்ற நிலையில் செய்யாமல் பெண்போன்று ஒப்பனையிட்ட நிலையில் செய்தார்கள் என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. தந்தை வழிச் சமூக அமைப்பு வரை வளர ஆண் தெய்வங்களும் தோன்றி வளரலாயின. இத் தெய்வங்களுக்கு ஆண்கள் தங்களுடைய சுய உருவத்திலேயே வழிபாட்டுச் சடங்குகளைச் செய்யத் தொடங்கினார்கள். அதே நேரத்தில் பெண் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குகளைச் செய்யத் தொடங்கினார்கள். அதே நேரத்தில் பெண் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் ஆண் என்ற நிலையிலும், பெண்போன்று ஒப்பனை செய்த நிலையிலும் சடங்குகளைச் செய்யும் முறை வழக்கத்திற்கு வந்தது. தற்காலச் சக்திக்கரகச் சடங்குகளில் ஆண் ஒருவர் பெண்போன்று ஒப்பனையிட்டு அச்சடங்கினைச் செய்கிறார். இந்த நடைமுறை தாய்வழிச் சமூகச் சடங்கு முறையின் எச்சமாக விளங்குகிறது.

கரகச் சடங்கினைப் பெண்கள்தான் செய்யவேண்டும் என்பதற்காக அடிப்படைக் காரணத்தை அறியும் முயற்சி பின்வரும் பகுதியில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

அம்மன் வழிபாட்டில் பெண்களின் பங்கு அதிகமிருப் பதைச் சில சான்றுகள் மூலம் நிறுவலாம். இவ்வழிபாட்டில் முளைப்பாரிச் சடங்கும் நடைபெறுகிறது. முளைவிதைகளைப் புது மண்பானைகளில் ஊன்றுவது, நாளும் கும்மியடிப்பது, முளைவிதைகளைக் கோவிலுக்கு எடுத்துச் செல்வது, வளர்ந்த முளைகளை நீரில் போடுவது ஆகிய சடங்குகளில் பெண்கள் அனைவரும் கட்டாகச் செயல்படுகிறார்கள். மேலும் முளைப்பாரி ஊர்வலமாக எடுத்துச் செல்வதிலும், பிறகு நீர்நிலையில் முளைப்பாரியைக் கரைத்து விடுவதிலும் பங்குகொள்கிறார்கள். இவர்கள் வளர்ந்த முளையில் ஒருசிறிது எடுத்துச் சென்று வயலில் போடவிரும்புபவர்களுக்கு நன்றாக வளர்ந்த தானிய முளைகளைக் கொடுக்கிறார்கள். இவற்றிலி ருந்து முளைப்பாரிச் சடங்கு பயிர்வளம் தொடர்பான சடங்காக இருந்திருக்கிறது என்பதை நம்மால் அறியமுடிகிறது. இன்றும் முளைப்பாரிச் சடங்கின்போது தினந்தோறும் நீருள்ள கரகத்தை நடுவில் வைத்துப் பெண்கள் கும்மியடிப்பதும், கும்மி முடிந்தவுடன் கரகநீரை முளைவிதையில் தெளிப்பதுமான சடங்குமுறைகளைக் கள ஆய்வின் போது காணமுடிந்தது (மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள நிலக்கோட்டை, வத்தலக்குண்டு, முத்துமாரியம்மன் கோவில் வழிபாட்டில், ஆய்வாளர் பார்வையிட்டது). இச்சடங்கும் வளமை குறித்துச் செய்யப் படுவதாகும்.

வளமை அல்லது செழிப்போடு தொடர்புடைய இன்னும் சில சடங்கு நடைமுறைகளைச் சக்திக்கரகச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் காணலாம். சக்திக்கரகத்தினைச் சுமந்துசெல்லும் ஆடவர் மஞ்சள் நிறத்திலான வேட்டி துண்டுகளை அணிய வேண்டும் என்பது சடங்கியல் மரபு. குறிப்பாக மஞ்சள் நிறம் தேர்வு செய்யப்பட்டுச் சடங்கில் பயன்படுத்தவதன் முக்கியத் துவத்தை இப்பத்தி விளக்குகிறது. மஞ்சள்கிழங்கைப் பெண்கள்

தங்கள் புனிதத் தாலியில் அணிந்த கொள்வதையும், தாலிக்கயிறு மஞ்சள் நிறத்தில் அமைந்திருப்பதையும், பெண்கள் தங்கள் முகத்தில் மஞ்சள் பூசிக் கொள்வதையும் அன்றாட வாழ்க்கை நடைமுறைகளில் காணலாம். மஞ்சள் கிழங்கு ஒன்றைப் பூமியில் ஊன்றிவைத்து நீருற்றினால் அது பலவாகப் பெருகும் தன்மை வாய்ந்தது. அதாவது மஞ்சள் கிழங்கு வளமை அல்லது செழிப்பைத் தன்னுள் தேக்கி வைத்திருக்கிறது. இத்தகைய வளமையான மஞ்சளைப் பெண்கள் பயன்படுத்தும்போது அதன் வளமை பெண்களையும் சென்றடையும் என்று நம்பப்படுகிறது. இந்நம்பிக்கையைத் தொத்து மந்திர நம்பிக்கை என்பார் ஜேம்ஸ் பிரேஸர் (1976: 174). பெண்களுக்கு வளமை என்பது குழந்தைப்பேறாகும். மேற்கூறிவற்றால் சக்திக்கரகம் எடுக்கும் ஆடவரின் வேட்டி, துண்டு ஆகிய ஆடைகள் மஞ்சள் நிறத்தில் அமைந்திருப்பதற்கான காரணத்தைப் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. அதாவது முதலில் பெண்கள் இந்தச் சக்திக்கரகச் சடங்கினைச் செய்திருக்கிறார்கள் என்பதையும் பின்னர் இந்தச் சடங்கு ஆண்கள் கைக்கு மாறியிருக்கிறது என்பதையும், ஆண்கள் கைக்கு மாறிய பின்னரும்கூட அவர்கள் பெண் போன்று ஒப்பனைசெய்து சடங்கு செய்துவருகிறார்கள் என்பதையும் உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது.

சக்திக்கரக அலங்காரத்தில் ஏழு ஊற்றுக்களைத் தோண்டி அவற்றிலிருந்து நீர் எடுத்துக்கும்பத்தை நிரப்புதல், அல்லது ஏழு கைத்தண்ணீர் அள்ளி ஊற்றிக்கும்பத்தை நிரப்புதல் எனும் செயலைக் கள ஆய்வில் காண முடிந்தது. இங்கு ஏழு என்ற எண்ணிக்கை சிந்தனைக்குரியதாகிறது. இவ்வெண் குறித்து ரஷிய மானிடவியலாளர் வி. என். தப்போரவ் தரும் விளக்கம் பின்வருமாறு: “புராதன மனிதர்கள் உலக முழுமையை ‘ஏழு’ என்னும் குறியீட்டு வழிநின்று பார்த்தனர். செங்குத்து வடிவில் மேலுலகம், கீழுலகம், பாதாளலோகம் என்பது போன்று மொத்தப் பிரபஞ்சத்தை மூன்று தளங்களாகப் (உலகங்களாக) பிரித்துப் பார்ப்பது புராதன மனிதர்களின் பார்வை. இதே போன்று கிடைத்தளத்தில் கிழக்கு, மேற்கு, வடக்கு, தெற்கு என நான்கு பகுதிகளாகப் (திசைகளாக) பிரித்துப் பார்த்தனர்.

இம்மூன்றும் நான்கும் சேர்ந்த கூட்டு எண்ணாக 'ஏழு' என்னும் குறியீட்டு எண் உருவாகிறது. இக் குறியீட்டுப் பகுப்பு முறையைப் புராதன மனிதர்கள் இயற்கைப் பொருட்களிலும் மனித உடமபிலும் பொருத்திப் பார்த்தனர். சான்றாக, 'மரம்' என்னும் பொருளை வேர், தண்டு கிளைகள் என மூன்று பகுதிகளாகவும், மனித உடம்பை முன்னுடம்பு பின்னுடம்பு, வலதுபக்ககம், இடதுபக்கம் என நான்கு பகுதிகளாகவும் பிரித்துப் பார்த்தனர். இவ்வாறு புராதன மனிதர்கள் ஏழு என்னும் குறியீட்டு எண்ணால் உலகத்தைச் சுட்டுவதானால், அவ்வெண் புனிதமானதாகக் கருத்தப்பட்டு இயற்கைப் பொருட்கள் பலவற்றிலும் பயன்படுத்தப்பட்டது" என்று குறிப்பிடுகிறார். (1982:26- 27). இந்தியப் பண்பாட்டிலும் 'ஏழு' என்னும் எண் இயற்கைப் பொருட்களோடும், வாழ்வியலோடும் நெருங்கிய தொடர்புடையதாக இருக்கிறது. சான்றாக உலகங்கள், கிரகங்கள், சமுத்திரங்கள், தீவுகள், நதிகள், சூரியக் கதிர்களில் அடங்கியுள்ள நிறங்கள், இசைக்கான சுரங்கள் போன்ற அனைத்தையுத் ஏழு என்ற எண்ணாலேயே சுட்டுவர். மேலும் நாட்டுப்புறவியலிலும் ஏழு பிறப்பு போன்ற சொல்வழக்கு களையும் காணலாம். மேற்கூறியவற்றால் நாட்டுப்புற மனித வாழ்க்கையில் 'ஏழு' என்ற எண் புனித இடத்தைப் பெறுவதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது, சக்திக்கரகச் சடங்கில் ஏழு ஊற்றுகளிலிருந்து நீர் எடுத்தல் என்பதிலும்கூட ஏழு என்பது புனித எண்ணாகவே விளங்குகிறது. மேலும் ஏழு ஊற்றுகள் என்பது ஏழு சமுத்திரங்களை அல்லது நீர்நிலைகளைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். எனவே ஏழு என்ற புனிதத்தை நீர் எனும் வளமையோடு சேர்த்து ஏழு கைத்தண்ணீர் அள்ளி ஊற்றிக்கும்பத்தை நிரப்புகின்றனர் என்று கூறலாம். இச்செயல் ஏழு சமுத்திரத்தின் நீரைக் கும்பத்தில் நிரப்புதல் என்பதைக் குறியீட்டு நிலையில் உணர்த்தகிறது எனலாம். அதாவது ஏழு சமுத்திரத்தின் வளமையும் கும்பத்தில் நிரப்பப்படுகிறது என்று கூறலாம். ஆக, கும்பத்தில் நீர் நிரப்புதல் என்பதும் வளமையை நோக்கமாகக் கொண்ட சடங்கு முறையாகவே விளங்குகிறது.

பூமியில் மழைநீர் விழுதல், கருப்பையில் விந்துநீர் விழுதல் ஆகியவற்றை நினைவுபடுத்துவதற்காகக் கும்பத்தில் நீர்

நிரப்புதல் என்பது விளங்குகிறது. பூமியை வளமையின் குறியீடாகக் கொண்டு அதனைக் கரகத்தின் வடிவத்தோடு ஒப்பிட்டு நோக்கலாம். பூமியைப் பெண்ணாக உருவகப் படுத்தும் வழக்கம், தமிழர்களிடையே உள்ளது. சான்றாகப் பூமித்தாய், பூமாதேவி, நிலமகள் எனும் சொற்களைக் கூறலாம். இங்கு பூமிக்குரிய நிலத்தைக் கருப்பையாகவும், வானம்தரும் மழைநீரை விந்தாகவும் உருவகிக்கலாம். "வானத்தைத் தந்தையாகவும், பூமியைத் தாயாகவும் உருவகிக்கும் மரபு ரிக்வேதத்தில் காணப்படுகிறது" (o' Flaherty: *1981: 821*). "மழையை ஓர் ஆண்பால் இயற்கை ஆற்றலாக நாட்டுப்புற மக்கள் நம்புகின்றனர் என்றும், மழை என்பது நாட்டுப்புற மக்களால் மழைராயனாகப் பார்க்கப்படுகிறது என்றும் கூறுவார்" (செங்கோ வரதராசன்: 1988: 123). எனவே பூமியை வளமையுடன் தொடர்புடைய பெரிய பிரபஞ்சமாகக் கொள்ளலாம். அதன் மாதிரிப் படிவம் போன்ற சிறிய பிரபஞ்சமாகக் கும்பத்தின் வடிவம் அமைந்திருக்கிறது எனக் கூறலாம். மேலும் கும்பம் வளமையின் குறியீடாக இருக்கிறது என்பதை உறுதிசெய்ய இன்னும் சில சான்றுகளைக் கூறலாம். "சம்பத பிராமணா" என்னும் வடமொழி நூலில் "கடா" அல்லது "கும்பம்" தாய்த்தெய்வத்தின் கருப்பைக்குச் சமமாகக் கூறப்படுகிறது. "கதா சரித்திர சாகா" என்னும் நூலில் கும்பம் அல்லது "கடா" கருப்பையாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. எல்லாத் தாய்த் தெய்வங்களையும் முன்னிலைப்படுத்திக் கொண்டாடப்படும் நவராத்திரி என்னும் விழாவானது கும்பம் ஒன்றை வைத்தே தொடங்குகிறது" எனப் பட்டாச்சாரியாவின் கருத்தாக ஆ. சிவசுப்பிரமணியன் குறிப்பிடுவார் (1988:53). "மித்திரா, வருணன் ஆகிய தேவர்களின் ரிக் வேதம் குறிப்பிடப்படுகிறது. மகாபாரதத்தில் கௌரவர்களும் அவர்களது சகோதரியும் அவர்களின் தாயான காந்தாரியின் வயிற்றிலிருந்து பிறந்தாக குறிப்பிடப்படவில்லை. நெய் நிரம்பிய கும்பத்தில் அவர்களது வளர்ச்சியடையாத கரு வைக்கப்பட்டு அதிலிருந்தே அவர்கள் தோன்றியதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. மெசபடோமியாவிலும் 'யா' (Ea) என்னும் தெய்வத்தின் கையிலுள்ள கம்பத்திலிருந்து இரண்டு ஆறுகள் தோன்றுவது போல் சிலை அமைந்துள்ளது.

இஸ்தர் (Isther) என்ற பாபிலோனியப் பெண்தெய்வத்தின் சிலையிலும் செழிப்பின் சின்னமாகவும் கருப்பையின் குறியீடாக வும் கும்பமொன்றுள்ளது. "விதுர பண்டித ஜாதகா" என்னும் வடமொழி நூல் நீர் நிரம்பிய கும்பத்தை இரு கரங்களையும் இணைத்து வணங்க வேண்டுமென்று குறிப்பிடுகிறது" என்ற கோசாம்பியின் கருத்தும் (1983:72) இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. பூமியின் வளமை பெண்ணிற்கும் உண்டு என நம்புகின்றனர். இந்நம்பிக்கையின் விளைவாகவே பூமியை நினைவூட்டும் கரகத்தைப் பெண்கள் தலையில் வைத்துச் சுமக்கின்றனர். பூமியைச் சுமப்பதன் மூலம் அப்பூமிக்கு இருக்கும் வளமை ஆற்றல் தமக்கு வந்து சேரும் என்றும், அதன்மூலம் குழந்தைப் பேறு கிடைக்கும் என்றும் நம்புகின்றனர். இத்தகைய நம்பிக்கையைத் தொத்துமந்திர நம்பிக்கை என்கிறார் ஜேம்ஸ் பிரேசர் (1976:174). இத்தொத்து மந்திர நம்பிக்கையின் விளைவாகவே பெண்களின் பிரதிநிதியாக ஒருவர் இச் சடங்கினைச் செய்ய மற்றப் பெண்கள் அனைவரும் இச்சடங்கில் கலந்து கொள்கிறார்கள்.

சக்திக்கரகச் சடங்கின்போது கும்பத்தில் வைத்து அலங்கரிக்கப்படும் தேங்காய், தென்னங்குருத்து, வேப்பிலை முதலிய பொட்கள் பயிரின் வளமையை உணர்த்தி நிற்கின்றன. மேலும், கரக அலங்காரத்தில் பச்சை நிறத்தாலான தக்கைக் கிளியைச் செருகிவைப்பதும் இங்கு குறிப்பிடத்தக்கது. கிளியின் தோற்றத்தை வேளாண்மையோடு தொடர்புப்படுத்தி,

"வேளாண்மை யென்னும் விளைவுக்கு நின்வார்த்தை
கேளாத வரார்கான கிள்ளையே"

என அழகர் கிள்ளைவிடுதூது (உ.வே. சாமிநாத ஐயர்: 1980: 30) குறிப்பிடும். "தளிரினது பசுமை அழகினைப் பெற்றுள்ள கிளியே" என்று அகநானூறு குறிப்பிடும் (324: 3-5). இப்பாடற் கருத்துக்களின் அடிப்படையில் கரகத்தில் இடம்பெறும் தக்கைக்கிளி உருவம் பசுமை அல்லது வளமையின் குறியீடாக விளங்குவதை உணரமுடிகிறது. இதுவரை இடம்பெற்ற விளக்கங்களிலிருந்து சக்திக்கரகச் சடங்கு பயிரின வளமை யையும், மனித தொடக்கத்தில் பெண்கள் செய்து, பின்னர்ச்

சமூக மாற்றத்தால் ஆண்கள் பெண்போன்று ஒப்பனையிட்டுச் செய்யத்தொடங்கினர் என்பதையும் அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

தோண்டிக் கரகாட்டமும் ஆட்டக்கரகமும்

சக்திக்கரகாட்டத்தின் அடுத்த கட்ட வளர்ச்யிாகத் தோண்டிக் கரகாட்டமும், தோண்டிக்கரகத்தின் அடுத்தகட்ட வளர்ச்சியாக ஆட்டக்கரகமும் விளங்குகின்றன. இவ்விரு ஆட்டங்கள் தொடர்பான கரக அலங்காரம், ஆட்டக்காரர்களின் ஒப்பனை, ஆட்டமுறைகள், இசைக்கருவிகள் ஆகியன குறித்த தகவல்கள் முதல் இயலில் தரப்பட்டுள்ளன. எனவே இப்பகுதியில் அவற்றை மீண்டும் எடுத்துரைக்காமல், அத்தகவல் களின் அடிப்படையில் சக்திக்கரகாட்டம், தோண்டிக்கரகாட்டம், ஆட்டக்கரகம் ஆகியவற்றிற்கிடையே காணப்படும் தொடர்பு களையும், வளர்ச்சி நிலைகளையும் விளக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

ஆட்டக்கரகம் மற்றக் கரகங்களோடு தொடர்புடைமை

சக்திக்கரகாட்டத்திற்கும்; தோண்டிக் கரகாட்டத்திற்கும் இடையே ஒற்றுமைகளும், வேற்றுமைகளும் காணப்படுகின்றன. ஒற்றுமைகள் இவ்விரு கரகாட்டங்களுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பைப் புலப்படுத்துகின்றன. வேற்றுமைகள் சக்திக்கரகத் திலிருந்து தோண்டிக்கரகம் எவ்வாறு வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது என்பதைக் காட்டுகின்றன. இதைப்போன்றே சக்திக் கரகாட்டம், தோண்டிக்கரகாட்டம் ஆகியவற்றிற்கும் ஆட்டக்கரகத்திற்கும் இடையே சில ஒற்றுமைகளும், வேற்றுமைகளும் காணப் படுகின்றன. இங்கும் ஒற்றுமைகள் அம்மூன்று கரகாட்டங் களுக்கும் இடையே உள்ள தொடர்பையும், வேற்றுமைகள் முதல் இரு கரகாட்டங்களிலிருந்து மூன்றாவதான ஆட்டக் கரகம் எவ்வாறு வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது என்பதையும் உணர்த்துகின்றன.

கரகம் என்ற பாத்திரம் சக்திக்கரகாட்டம், தோண்டிக் கரகாட்டம், ஆட்டக்கரகம் ஆகிய மூன்றிலும் காணப்படுகின்றது. இதைப்போன்றே இம்மூன்றிலும் பயன்படுத்தப்படுகின்ற

இசைக்கருவிகளிலும் ஒற்றுமைகள் காணப்படுகின்றன. இவ் ஒற்றுமைப் பண்புகள் இம்மூன்று கரகங்களும் வரலாற்று நிலையில் தொடர்புடையதாக இருக்கலாம் என்று அனுமானிக்கத் தூண்டுகின்றன.

சக்திக்கரகச் சடங்கு தொடக்கத்தில் பெண்களால் நிகழ்த்தப்பட்டது. (2.1.3.12.2) என்பதும், இச்சடங்கு பயிரின, மனித இன வளமையோடு தொடர்புடையது (2.1.3.12.5) என்பதும் ஆதாரங்களுடன் முன்னர் உறுதி செய்யப்பட்டிருக்கிறது. தோண்டிக்கரகம் எடுத்து ஆடுதல் என்பதும் பெண்களால் நிகழ்த்தப்பட்டது என்பத தகவலாளர் கூற்றிலிருந்து அறிந்து கொள்ள முடிகிறது (2.1.3.13). ஆனால் இந்தப் பெண்கள் பள்ளர் சாதியைச் சேர்ந்தவர்கள். பள்ளர் சாதிப் பெருமக்கள் வேளாண்மைத் தொழிலோடு நெருங்கிய தொடர்புடையவர்கள். எனவேதான் பயிரின வளமையை நோக்கமாகக் கொண்ட கரகச்சடங்கில் பள்ளர் சாதிப் பெண்களின் பங்கேற்பு முக்கியமானதாகக் கருதப்பட்டது. தொடக்கத்தில் சக்திக் கரகச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளின் ஒரு பகுதியாகத் தோண்டிக்கரகம் விளங்கியது. அதாவது தோண்டிக்கரகம் எடுத்தலும் ஒரு சடங்கு நிகழ்ச்சியாகவே விளங்கியது. ஆனால் சமூக மாற்றத்தின் விளைவாகத் தோண்டிக் கரகமெடுத்தல் நடைமுறையில் சில மாற்றங்கள் நிகழ்ந்தன.

ஐரோப்பியர்களின் வருகையினால் இந்திய நாடு, குறிப்பாகத் தமிழகம் சில நிலைகளில் மாற்றத்திற்கு உட்பட்டது. வேளாண்மைத் தொழில் முறையோடு, எந்திரத் தொழில் முறைகளும் இங்கு புகுந்தன. இவ் எந்திரத் தொழில் முறைகள் கிராமத் தொழில் முறைகளையும், மக்களின் உறவு முறைகளையும் பாதித்தன. எந்திரத் தொழில் அறிமுகமாவதற்கு முன்னர் கிராமங்களில் வாழ்ந்த தாழ்த்தப்பட்ட இனமக்கள் வேளாண்மைத் தொழிலையே நம்பி வாழ்ந்தனர். இதன் விளைவாக அவர்கள் நிலவுடைமையாளர்களைச் சார்ந்ததே வாழவேண்டியிருந்தது. எந்திரத் தொழில்களும், அவற்றிற்குத் துணைசெய்கின்ற போக்குவரத்துச் சாதனங்களும் பெருகிய

பின்னர் கிராமத்து மக்களில் பலர், குறிப்பாகத் தாழ்த்தப்பட்ட இனத்தவர்கள் கிராமங்களை விட்டு நீங்கிவந்து எந்திரத் தொழில்களில் பங்கு பெற்றனர். இதனால் அவர்கள் வேளாண்மையை மட்டுமே நம்பி வாழவேண்டிய நிலை கொஞ்சங் கொஞ்சமாகக் குறைந்தது. தாழ்த்தப்பட்ட இனத்தவரின் இத்தகைய வாழ்க்கை மாற்றம் சடங்குகளிலும் பிரதிபலிப்பதை உணரமுடிகிறது. வேளாண்மைத் தொழிலோடு இருந்த அவர்களுடைய நெருக்கம் குறையக் குறையக் கரகச் சடங்கில் அவர்களுக்கு இருந்த முக்கியத்துவம் குறையத் தொடங்கியது. சக்திக்கரகச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் ஒன்றாகவும் பள்ளர் சாதிப் பெண்களால் நிகழ்த்தப்பட்டதாகவும் விளங்கிய தோண்டிக்கரகம் பின்னர் அதிலிருந்து பிரிந்து தனியாக நிகழ்த்தப்பட்டது. இவ்வாறு, தனியாக நிகழ்த்தப்படும்போது பாதிநிலையில் சடங்காகவும், மீதி நிலையில் நையாண்டி மேள இசைக்கேற்ப ஆட்டமாகவும் விளங்கியது. இந்நிலையில் முதன்முதலில் சக்திக்கரகச் சடங்கிலிருந்து தோண்டிக் கரகம் வேறுபடத் தொடங்குகிறது. பின்னர், காலம் செல்லச் செல்ல இவ்வேறுபாடு நிலைபெற்று விடுகிறது.

தொடக்கத்தில் சக்திக்கரகம் எடுப்பவர் விரதம் இருந்ததைப் போன்றே தோண்டிக்கரகம் எடுக்கும் பள்ளர் இனப்பெண்களும் விரதம் இருந்தனர். மேற்கூறப்பட்ட மாற்றம் நிகழ்ந்த பின்னர் தோண்டிக்கரகம் எடுப்போர் விரதத்தைக் கைவிட்டனர். தொடக்கத்தில் சக்திக்கரகச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் ஒன்றாகத் தோண்டிக்கரகமும் சென்றது. ஆனால், மாற்றங்கள் ஏற்பட்ட பின்னர் தோண்டிக்கரகம் எடுப்பவர் அம்மன் கோவிலின் முன்னால் மட்டும் நின்று நையாண்டி மேள இசைக்கேற்ப ஆடிவிட்டச் சென்றார். ஆக, தோண்டிக்கரகம் எடுப்போர் மேற்கொள்ள் வேண்டிய விரத முறைகளில் மாற்றம் ஏற்படுவதோடு, நிகழ்வுக்களமும் (Performance Space) மாற்றத்திற்கு உட்படுகிறது. இத்தகைய மாற்றங்களின் தொடர்ச்சியாக நிகழ்வுக்காலமும் (Performance Time) நிகழ்த்துவோர், பார்வையாளர்ஆகியோரின் உணர்வுகளும் மாற்றம் பெற்றன. சக்திக் கரகச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் ஒன்றாகத்

தோண்டிக் கரகம் விளங்கியபோது சக்திக்கரகச் சடங்கு எந்த நேரத்தில் தொடங்கி எந்த நேரத்தில் முடிவடைகிறதோ அவ்வளவு நேரம் சக்திக்கரகத்தின் நிகழ்வுக் கால அளவாகவும், தோண்டிக்கரகத்தின் நிகழ்வுக்கால அளவாகவும் விளங்கியது. ஆனால், சக்திக் கரகச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளிலிருந்து தோண்டிக் கரகம் பிரிந்த பின்னர் அதனுடைய நிகழ்வுக்கால அளவும் குறைந்தது. இத்தகைய கால அளவு தோண்டிக்கரகம் எடுத்தாடும் பெண்களாலும் பார்வையாளர்களாலும் தீர்மானிக் கப்பட்டது. இதனைத் தீர்மானக் காலம் (Set Time) எனலாம்.

அடுத்து, தோண்டிக்கரகம் சுமந்து ஆடுவோரின் உணர்வும், பார்வையாளர்களின் உணர்வும் மாற்றமடைகிறது. இக்கரகம் சக்திக்கரகச் சடங்கோடு தொடர்புடையதாக விளங்கியபோது, இதனைச் சுமந்து ஆடுவோர் தெய்வ உணர்வோடு ஆடினர். அவ் ஆட்டத்தைப் பார்வையாளர்களும் தெய்வ உணர்வோடு பார்த்தனர். அதற்குப் புனிதத் தன்மை யையும் ஏற்றினர். ஆனால், சக்திக்கரகச் சடங்கிலிருந்து பிரிந்த பின்னர் தோண்டிக் கரக ஆட்டக்காரர்கள் தன்னுணர்வோடு நையாண்டி மேள இசை உள்வாங்கி அவ்விசைக்கேற்ப உடலசைத்து ஆடத்தொடங்கினர். பார்வையாளர்களும் இவ் ஆட்டத்தை அழகியல் உணர்வோடு அன்றி தெய்வ உணர்வோடு நோக்கவில்லை.

இவ்வாறு தோண்டிக்கரகம் முதலில் சக்திக்கரகச் சடங்கின் ஓர் அங்கமாக விளங்கி, சமூக மாற்றத்தின் விளைவாகச் சக்திக் கரகச் சடங்கிலிருந்து பிரிந்து பல மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டது. இக்காலத்தில் இத்தோண்டிக்கரகம் வேறு வகையில் வளர்ச்சி பெற்று மாறிவிட்டது. அதாவது தோண்டிக்கரகம் ஆட்டக்கரகமாக மாறிவிட்டது. தோண்டிக் கரகம் சுமந்து ஆடுவோராகப் பள்ளர் இனப்பெண்கள் விளங்கினர் என்பது முன்னர்க் கூறப்பட்டது. (2. 1. 3. 14. 2). இன்றும் ஆட்டக்கரகத்தில் கரகத்தைச் சுமந்து ஆடும் பெண்களில் பெரும்பாலோர் தாழ்த்தப்பட்ட இனங்களைச் சேர்ந்தவர்களாகவே விளங்குகிறார்கள்.

தோண்டிக்கரகாட்டம் பல மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டு ஆட்டக்கரகமாக வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது. தோண்டிக்கரத்தில் ஆடுவோர் இரு பெண்களாக இருந்தார்கள். இவர்களோடு ஆண் ஆட்டக்காரர்கள் இருவர் இணைந்ததின் விளைவாக ஆட்டக்கரகம் உருவாகியிருக்கிறது. தொடக்கத்தில் தோண்டிக் கரகத்தின் நிகழ்வுக்களம் ஊர் முழுவதுமாக இருந்து பின்னர் அம்மன் கோவிலின் முற்றமாகச் சுருங்கியது. ஆனால் இதிலிருந்து வளர்ச்சி பெற்ற ஆட்டக்கரகத்தின் நிகழ்வுக்களம் பரந்துபட்டதாக மாறியிருக்கிறது. இக்காலத்தில் திருமண ஊர்வலத்திலும், அரசியல் இயக்கங்களின் ஊர்வலங்களிலும் ஆட்டக்கரகம் இடம்பெறுகிறது. இத்தகைய சூழல்களில் அதனுடைய நிகழ்வுக்களம் பரந்துபட்டதாக விளங்குகிறது. சில நேரங்களில் குறுகிய அளவிலும் அதன் நிகழ்வுக்களம் அமைவதுண்டு. அதாவது, கோவிலின் முற்றத்தில் மட்டும் அது நிகழ்த்தப்படுவதுண்டு. எனவே நிகழ்ச்சியின் தன்மையைப் பொறுத்தே அதனுடைய நிகழ்வுக் களத்தின் விரிவும் சுருக்கமும் அமைகிறது.

தோண்டிக்கரகத்தின் நிகழ்வுக் காலத்தை ஆடுபவர்கள் அல்லது பார்வையாளர்கள் தீர்மானித்தார்கள். ஆனால் ஆட்டக்கரகத்தின் நிகழ்வுக் காலத்தை நிகழ்ச்சியை ஒழுங்கமைப் பவர்கள் அல்லது ஏற்பாடு செய்பவர்கள் தீர்மானிக்கிறார்கள். மேலும் தோண்டிக்கரகத்தைச் சுமந்து ஆடும் பெண்கள் ஒப்பனை செய்து கொள்வதில்லை. ஆனால் ஆட்டக்கரகத்தில் பங்குகொள்ளும் பெண் ஆட்டக்காரர்களும், ஆண் ஆட்டக் காரர்களும் சிறப்பாக ஒப்பனை செய்து கொள்கிறார்கள்.

கரகத்தின் அமைப்பு, அலங்காரம் ஆகியவற்றிலும் கூட மாற்றங்கள் ஏற்பட்டுள்ளன. சக்திக்கரகச் சடங்கில் பயன்படுத்தப்படும் கரகம், தோண்டிக்கரகாட்டத்தில் பயன் படுத்தப்படும் கரகம், ஆட்டக்கரகத்தில் பயன்படுத்தப்படும் கரகம் ஆகியவற்றின் அமைப்பு, அலங்கார நிலைகளில் (2.1.3.5, 2.1.3.13) வேறுபாடுகள் காணப்படுகின்றன. இவ்வேறுபாடகள் கரகாட்டத்தின் வளர்ச்சி நிலைகளை உணர்த்துகின்றன.

மேற்கூறிய விளக்கத்திலிருந்து ஆட்டக்கரகம் என்பது தோண்டிக்கரகத்திலிருந்தும் சக்திக்கரகத்திலிருந்தும் வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது என்பது தெளிவாகிறது. இவற்றில் சக்திக் கரகாட்டம் சடங்கோடு நெருங்கிய தொடர்புடையது. தோண்டிக்கரகாட்டம் சடங்கிலிருந்து முற்றிலும் விடுபடாத ஓர் ஆட்டமாக விளங்குகிறது. ஆனால் ஆட்டக்கரகம் சடங் கிலிருந்து முற்றிலும் விடுபட்டு, பொழுதுபோக்கு ஆட்டமாக விளங்குகிறது. ஆட்டக்கரகம் திருமணச்சடங்கு, பூப்புச்சடங்கு, இறப்புச்சடங்கு, தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் நிகழ்த்தப் படலாம். இக்காரணத்தால் மட்டும் அதனைச் சடங்காட்டமாகக் கொள்ளக்கூடாது. ஓர் ஆட்டத்தைச் சடங்குச் சூழலில் பயன்படுத்துவது வேறு, அவ் ஆட்டமே சடங்காக மாறுவது வேறு. சக்திக்கரகாட்டத்தைப் பொறுத்தவரை, அவ் ஆட்டமே சடங்காக, சடங்கு நிகழ்ச்சியாக விரிவடைகிறது. ஆனால் ஆட்டக்கரகம் அவ்வாறில்லை. சடங்கு நிகழ்ச்சிக்குத் துணைக் கருவியாகவே ஆட்டக்கரகம் விளங்குகிறது. எனவே சக்திக்கரகாட்டத்தை சடங்குச் சார்பான ஆட்டம் என்றும், ஆட்டக் கரகத்தைச் சடங்குச்சார்பில்லா ஆட்டம் அல்லது பொழுதுபோக்கு ஆட்டம் என்றும் கூறலாம். இச்சடங்குச் சார்பில்லா ஆட்டம் சடங்காட்டத்திலிருந்தே தோன்றியது எனறாலும் இவ்விரண்டும் பல நிலைகளில் வேறுபடுகின்றன.

சடங்காட்டத்தினை மக்கள் புனிதமாகக் கருதுகிறார்கள். இதனால் அவர்கள் அவ் ஆட்டத்து விமர்சனம் செய்வதில்லை. ஆனால் சடங்குச்சார்பில்லா ஆட்டத்தினை அவர்கள் அவ்வாறு புனிதாமாகக் கருதுவதில்லை. எனவே பார்வையாளர்களால் அவ் ஆட்டம் விமர்சனத்திற்கு உட்படுத்தப்படுகிறது. சடங்குச் சார்பில்லா ஆட்டம் நன்றாக இருந்தால் பார்வையாளர்கள் ஆட்டக்காரர்களுக்கு பூமாலை, முறுக்குமாலை, பணமாலை போன்றவற்றை அணிவித்துப் பாராட்டுகிறார்கள். ஆனால் ஆட்டம் மோசமாக இருந்தால் இவர்கள் தங்களுடைய மனக்குறையைப் பல்வேறு முறைகளில் வெளிப்படுத்துகிறார்கள். சடங்காட்டத்தை மக்கள் இவ்வாறு விமர்சனம் செய்வதில்லை.

சடங்காட்டத்தின் நிகழ்வுக்களமும், நிகழ்வுக்காலமும் குறியீட்டு நிலையில் அமைகின்றன. சக்திக்கரகச் சடங்கு அம்மன் கோவிலில் தொடங்குகிறது. பின்னர் கரகம் சுமப்பவரும் பக்தர்களும் ஊரின் ஒரு குறிப்பிட்ட பாதையின் வழியாகச் சென்று ஆறு அல்லது குளம் அல்லது ஏதேனும் ஒரு நீர் நிலையினை அடைந்து அங்குச் சில சடங்கு நடைமுறைகளை முடித்த பின்னர் மறுபடியும் வந்த பாதை விழியாகக் கோவிலுக்குத் திரும்புகின்றார்கள். சடங்கில்லாத சாதாரணச் சூழலில் மக்கள் பல்வேறு பாதைகளின் வழியாக நீர்நிலைக்குச் செல்லலாம். ஆனால் சடங்குச் சூழலில் கரகத்தோடு செல்லுகின்ற மக்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட பாதையின் வழியாகத்தான் நீர்நிலைக்குச் செல்லவேண்டும். இந்தக் குறிப்பிட்ட பாதையைச் சாதாரணப் பாதையாகக் கருதுவது தவறு. தெய்வமும் பக்தர்களும் செல்லுகின்ற பாதையாகக் கொள்வதே பொருத்தமானதாகத் தோன்றுகிறது. அதாவது சடங்குச் சூழலில் இப்போது அல்லது நிகழ்வுக்களமானது குறியீட்டுக்களமாக (Symbolic Space) விளங்குகிறது.

இதைப்போன்றே சக்திக்கரகச் சடங்கு நடைபெறும் காலமும் குறியீட்டுக் காலமாக விளங்குகிறது. சக்திக்கரகச் சடங்கு நடைபெறும் காலத்தை எதார்த்த காலமாகக் (Real Time) கொள்வது பொருத்தமாக இல்லை. தெய்வமும் தெய்வ உணர்விலுள்ள மக்களும் உலவுகின்ற காலத்தைக் குறியீட்டுக் காலம் (Symbolic Time) என்று குறிப்பிடுவதே பொருந்தும். இத்தகைய குறியீட்டு நிகழ்வுக் களமும், காலமும் சடங்குச் சார்பில்லாத ஆட்டக்கரகத்திற்கு இல்லை. ஆட்டக்கரகத்தின் நிகழ்வுக் களமும், காலமும் எதார்த்தமானவை. இதனுடைய நிகழ்வுக் களத்தினையும், காலத்தையும் வரையறுக்கலாம். ஆனால் சடங்காட்டத்தின் நிகழ்வுக் களத்தினையும், காலத்தினையும் இவ்வாறு வரையறுக்க இயலாது. மரபாக ஒரு சடங்கு எந்த இடத்தில் தொடங்கப்பட வேண்டுமோ அந்த இடத்தில்தான் தொடங்கப்பட வேண்டும். சடங்கு நடைபெறும் இடத்தினைத் தனிமனிதன் ஒருவனால் மாற்ற இயலாது. அவ்வாறு மாற்றினால் தெய்வகுற்றத்திற்கு ஆளாக நேரிடும் என்ற அச்சம் மக்களிடம் காணப்படுகிறது.

இவ்வாறு சடங்காட்டமும் சடங்குச்சார்பில்லா ஆட்டமும் பல்வேறு நிலைகளில் வேறுபடுகின்றன. இவ் வேறுபாடுகள் சடங்காட்டத்திலிருந்து சடங்குச்சார்பில்லா ஆட்டம் வளர்ச்சி பெற்ற நிலையைப் புலப்படுத்துகின்றன. சக்திக்கரகாட்டம் என்னும் சடங்காட்டத்திலிருந்து ஆட்டக் கரகம் என்னும் சடங்குச்சார்பில்லா ஆட்டம் அல்லது பொழுதுபோக்கு ஆட்டக்கலை வளர்ச்சி பெற்ற நிலையை மேற்கூறப்பட்ட வேறுபாடுகள் புலப்படுத்துகின்றன.

ஒயிலாட்டம்

நாட்டுப்புற நிகழ்கலை வடிவங்களுள் ஒன்றாகிய ஒயிலாட்டம் மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளில் நாட்டுப்புறப் பெண்தெய்வவழிபாட்டுச் சடங்கில் சடங்காட்டமாகவும், வேறுபல பொதுநிகழ்ச்சிகளில் சடங்குச்சார்பில்லா ஆட்ட மாகவும் ஆடப்படுகிறது. இவ் ஆட்டம் பற்றிய செய்திகள் ஒரு சில நூல்களில் சுருக்கமாக இடம்பெற்றுள்ளன. ஏ. என். பெருமாள் வெளியிட்டுள்ள 'தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள்' (1980), ஜே. ஆர். சுரேந்திரனின் 'தமிழகக் கிராமிய நடனங்கள்' (1980), பா. சௌந்தரா வெளியிடுள்ள ஒயிலாட்டம் (1981) எனும் சிறு நூல் ஆகியவற்றில் ஒயிலாட்டம் குறித்த செய்திகள் விளக்க முறையில் தரப்பட்டுள்ளது. தே. சாமுவேல் சுதானந்தா என்பவர் தமது எம். ஃபில் பட்ட ஆய்விற்கு 'ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பு - ஒரு மானுடவியல் விளக்கம்' எனும் தலைப்பில் ஆய்வு செய்துள்ளார் (1984). இதனை நூலாக வெளியிடும்போது 'ஆட்டமும் அமைப்பும் - ஒரு நாட்டுப்புற நிகழ்கலை பற்றிய ஆய்வு' என்னும் தலைப்பு தரப்பட்டுள்ளது (1991). இவ் ஆய்வோடு ஒயிலாட்டத்தை அமைப்பியல் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் ஆராய்வதற்கு முயற்சி செய்துள்ளது. இவ் ஆட்டத்தின் தோற்றச் சூழல்களையோ வளர்ச்சி நிலைகளையோ மேற்கூறப்பட்ட நூல்கள் மற்றும் ஆய்வேடுகளில் அதன் ஆசிரியர்கள் தெளிவுபடுத்தவில்லை. எனவே அம்முயற்சி இப்பகுதியில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது. அதாவது ஒயிலாட்டம் சடங்கிலிருந்து எவ்வாறு சடங்குச் சார்பற்ற ஆட்டமாக வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது என்பது குறித்து விளக்கப்படுகிறது.

இவ் ஆட்டம் குறித்து தெளிவாக அறிந்து கொள்வதற்கு இன்றைய நிலையில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டத்தின் சூழல், ஆட்டக் கலைஞர்களின் ஒப்பனை முறைகள், ஆட்ட அடவுகள், பங்குபெறும் சாதிகள் போன்ற செய்திகளைத் தருவது அவசியமாகிறது. இச்செய்திகள் முதல் இயலில் விரிவாகத் தரப்பட்டுள்ளன. இருந்தாலும்கூட அவசியம் கருதி இங்கும் சுருக்கமாகத் தரப்பட்டுள்ளன.

மதுரை மாவட்டத்தில் மலைவேடர் (நாயக்கர்), வலையர் (மூப்பனார்), பள்ளர், நாடார், ஆசாரி, சேர்வை ஆகிய சாதயினரில் பலர் ஒயிலாட்டத்தில் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். ஆனால் பரம்பரையாக இவ் ஆட்டத்தை ஆடிவருவதாக மலைவேடர், வலையர் இனத்தினர் கூறுகின்றனர் (அழகேந்திரன்: வலையபட்டி: 1 மே 1989). இவ் இனத்திலுள்ள பெரும்பான்மையான ஆண்களுக்கு ஒயிலாட்டம் ஆடத் தெரிந்திருக்கிறது என்பதைக் கள ஆய்வில் அறியமுடிந்தது. மேலும் இவ்விரு சாதியினர் தவிர இவ் ஆட்டத்தில் ஈடுபடும் பிறசாதியினைச் சேர்ந்த கலைஞர்கள் அனைவரும் இவர்களிடம் பயிற்சி பெற்றே ஆடிவருவதாகக் கூறுகின்றனர். (கண்ணப்பன்: பொய்கைக்கரைப்பட்டி: 13 ஏப்ரல் 1989). அவ்வாறு பயிற்சி பெறும் கலைஞர்கள் சடங்குச் சூழலில் மட்டும் ஆடுகின்றனர். அச்சூழலில் ஆடப்படும் ஆட்டத்தை காணிக்கை ஆட்டம் என்று கூறுவர் (கோவிந்தசாமி: மண்ணாடிமங்கலம்: 10 ஆகஸ்ட் 1988). பரம்பரையாக இக்கலையில் ஈடுபட்டு வரும் மலைவேடர், வலையர் இனத்தவரிடம் உள்ள ஒயிலாட்டம் பற்றியே இப்பகுதியில் விளக்கப்படுகிறது.

மலைவேடர், வளையர் இனம் பற்றிய விளக்கம்

இவ் இனத்தவர்கள் குறித்த செய்திகளை விளக்குவதன் மூலம் ஒயிலாட்டத்திற்கும் இவ்வினத்தவர்க்கும் இடையே உள்ள உறவை அறிந்து கொள்ளலாம். எனவே முதலில் மலைவேடர் குறித்து வழக்கில் காணப்படும் பழங்கதையை அறிந்து கொள்ளலாம். மலைவேடர்கள் சொல்லும் கதை பின்வருமாறு:

மன்னர் திருமலை நாயக்கர் மதுரையை ஆண்டபோது காட்டு விலங்குகள் நாட்டையும், வேளாண்மையையும் நாசம்

செய்ததாக மக்கள் மன்னரிடம் முறையிட்டனர். உடனே தன் மனைவி சித்ராதேவியுடனும், ராஜகுரு தீட்சிதருடனும் விலங்குகள் அதிகமாக வாழும் 'முதுமலைக்காட்டுக்கு' வேட்டைக்குச் சென்றார். அங்குப் பல விலங்குகளை வேட்டையாடிவிட்டு நாடு திரும்பும்போது மன்னரைத் தொடர்ந்து மலைவேடர் கூட்டம் ஒன்று வந்தது. வரும் வழியில் அடிபட்ட புலி ஒன்று எதிர்பாராத சூழ்நிலையில் மன்னர் மீது பாய்கிறது. அதைப் பார்த்த வேடர் தலைவர் பழனிச்சாமி, அப்புலியை அம்பெய்து கொன்றார். தன் உயிரைக் காத்த அக்கூட்டத்தலைவரையும் அக்கூட்டத்தையும் சிறப்பிப்பதற்காக அவர்களைத் தன் நாட்டுக்கு மன்னர் அழைத்தார். அவர்கள் மறுத்துவிட்டனர். நாடு திரும்பிய மன்னர் தன் படைவீரர்களை அனுப்பி வேடர் கூட்டத்தை அழைத்துவரச் செய்தார். பின்பு நீலகண்ட தீட்சிதரின் அறிவுரையின்படி அவையில் குறுநில மன்னர்களெல்லாம் அமர்ந்திருக்க வேடர் கூட்டத்திற்கு 'நாயக்கர்' என்ற பட்டத்தைச் சூட்டித் தனது அரசுக்கு புறக்காவல் வீரர்களாக அவர்களை நியமித்தார் என்று சொல்லப்படுகிறது. (நாகமலை: துவரிமான்: 13 ஜூலை 1989). புறக்காவல் என்பது கள்ளர்களிடமிருந்து மதுரையைக் காப்பதற்காக அந்நகரின் புறப்பகுதியில் காவல் பணி புரிவதாகும்.

மலைவேடர்கள் தங்குவதற்காக மதுரை மாவட்டத்தில் வெளிச்சிநத்தம், வேடன் புளியங்குளம், மாடக்குளம், துவரிமான், அவனியாபுரம், கரடிக்கல், கரடிப்பட்டி எனும் கிராமங்களை மன்னர் தானமாகக் கொடுத்ததாகவும், விராட்டிபத்து, தேனூர், துவரிமான் கோட்டமேடு போன்ற இடங்களில் தங்கிப் புறக்காவல் புரிந்ததாகவும் மலைவேடர் சாதியினர் கூறுகின்றார். (ராமசாமி: விராட்டிபத்து: 13 மார்ச் 1989).

மலைவேடர்களின் பூர்வீகக் கிராமம் மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள வெளிச்சநத்தம் எனச் சொல்லப்படுகிறது. ஆனால் இன்று அங்கு ஒருசில குடுத்பத்தினரே வாழ்ந்து வருகின்றனர். மதுரை மாவட்டத்தின் பல பகுதிகளில் இவ்வினத்தவர்கள் வாழ்ந்து வருகின்றனர். இவ்வாழ்விடங்கள் குறித்த தகவல்கள் முதல் இயலில் தரப்பட்டுள்ளன. (1.2.1.4).

இவ்வினத்தவர்கள் காவல்தொழில் புரிந்தனர் என்பதற்குச் சில சான்றுகள் கிடைத்துள்ளன. ஆரம்பகாலத்தில் மீனாட்சி அம்மன்கோவில், திருப்பரங்குன்றம் கோவில், அழகர்கோவில் போன்ற பெரும் கோவில்களைக் காவல் செய்வதற்கு மலைவேடர்களையே திருமலை மன்னர் நியமித்தார் என்று மலைவேடர் சாதியினர் கூறுகின்றார். இன்றும் மீனாட்சி அம்மன்கோவில் ஆயிரங்கால் மண்டபத்திற்கருகில் 'நாயக்கர் காவல்' என்ற அறிவிப்புப் பலகை உள்ளது. நாயக்கர் எனும் பட்டத்தைத் திருமலை மன்னர் வழங்கியவுடன் அனைவரும் 'நாயக்கர்' என்றே தங்களை மனமுவந்து அழைத்துக் கொண்டார்கள். "வேட்டை யாடுவதைத் தொழிலாகவும் 'வேடர்' என்பதைச் சாதியாகவும் கொண்டிருந்த நாங்கள் 'வேட நாயக்கர்' என்று மாற்றி அழைத்துக்கொண்டோம். 'மலைவேடன்' என்பதே எங்கள் சாதி. நாயக்கர் என்பது கௌரவத்திற்காகப் போட்டுக்கொள்ளும் பட்டம் மட்டுமே" எனக் கூறுகின்றனர். *(இராசமாணிக்கம்: மண்ணாடி மங்கலம்: 23 டிசம்பர் 1989).*

மேற்குறிப்பிட்ட கோவில்களில் இரவானவுடன் காவல் தொழிலை ஒப்புவிக்கும் முகத்தான் 'வேடன் காவல், வேடன் காவல்' என அழைக்கும் பழக்கம் இன்றும் வழக்கத்தி லிருப்பதைக் கள ஆய்வில் அறிய முடிந்தது. இதேபோன்று திருப்பரங்குன்றம் மேலரத வீதியில் 'வேடர் காவல் மடம்' என்ற ஒன்று உள்ளது. இம்மடம் நாயக்கர் காலத்தில் காவலுக்காக மலைவேடர்களுக்குத் தரப்பட்டது என்றும் திருப்பரங் குன்றத்திற்கு அருகில் உள்ள பசுமலையில் உள்ள 'வேடன் செவல்' எனச் சொல்லப்படும் இடம் இவ்வினத்தார் வேளாண்மை செய்வதற்காக மன்னர் தானமாகக் கொடுத்தது என்றும் கூறுகின்றனர். *(கண்ணாயிரம்: திருப்பரங்குன்றம்: 14 செப்டம்பர் 1988).*

இவ் இனத்தவர்கள் ஆரம்ப காலத்தில் மேற்குத் தொடர்ச்சி மலையில் வேட்டைத் தொழில் செய்து வாழ்ந்ததாகவும் பின்னர் நாயக்கர் காலத்தில் காவல் தொழில் செய்வதற்காக நாட்டிற்குள் நுழைந்தாகவும் கூறப்படுகின்றது.

(முத்துமணி நாயக்கர்: வேடன்புளியங்குளம்; 13 பிப்ரவரி 1989). தங்களின் முன்னோர்கள் செய்து வந்த வேட்டைத்தொழிலில் தாங்கள் இப்போது ஈடுபடுவதில்லை என்றும், ஆண்டுதோறும் பாரிவேட்டையன்று மட்டும் வேட்டைக்குச் சென்று வருவ தாகவும் கூறுகின்றனர் (ராஜப்பா: மண்ணாடி மங்கலம்: 17 ஆகஸ்டு 1990).

தை மாதம் பிறப்பிற்கு அடுத்த நாளான பாரிவேட்டை தினத்தன்று காலையில் ஊர் முழுவதும் தமக்கு அடித்து வேட்டைக்குச் செல்லுவதை மலைவேடர் அறிவிப்பர். இவ் அறிவிப்பைக் கேட்டவுடன் வீட்டுக்கு ஒரு ஆண் மந்தைக்கு வருவார். வரும்போது கையில் வில், அம்பு, கவண், கோடாரி முதலிய கருவிகளில் ஏதாவது ஒன்றினைக் கொண்டு வருவர். அனைவரும் வந்து சோந்தவுடன் மந்தையில் சிறிது நேரம் ஒயிலாட்டம் நடைபெறும். இவ் ஆட்டம் முடிந்தவுடன் பிடாரி அம்மன், துர்க்கை அம்மன் போன்ற ஊர்த்தெய்வங்களைச் சென்று வணங்கிவிட்டு வேட்டைக்குச் செல்கின்றனர். இத்தெய்வச் சிலைகளின் கையில் வில், அம்பு போன்ற கருவிகள் இருப்பதைக் கள ஆய்வில் காணமுடிந்தது. அக்கருவிகளைத் தங்களின் குலச் சின்னமாகக் கருதுகின்றனர்.

வேட்டைக்களமாகத் தங்கள் ஊருக்கு அருகிலுள்ள மலைப்பகுதியைத் தேர்ந்தெடுத்துக் கொள்கின்றனர். வேட்டையில் கிடைக்கும் விலங்குகளுடன் ஊருக்குள் நுழையும் போது பெண்கள் குலவையிட்டு, தானானே கொட்டி, ஆரத்தி எடுக்கின்றனர். பின்னர் வேட்டையில் கிடைத்த விலங்குகளை மந்தையில் வைத்துக் கூறுபோட்டு ஊர்முழுவதும் பகிர்ந்து கொடுக்கின்றனர். அன்று இரவு சாப்பாட்டிற்குப் பிறகு ஒன்பதுமணி அளவில் மந்தையில் ஒயிலாட்டம் நடைபெறுகிறது. அப்போது ஊர்மக்கள் அனைவரும் கடி அமர்ந்து ஆட்டத்தைப் பார்த்து மகிழ்கின்றனர். இவ் ஆட்டம் ஒரு மணிநேரம் அல்லது இரண்டு மணிநேரம் வரை நடைபெறும்.

மேற்கூறப்பட்ட விளக்கங்களிலிருந்து மலைவேடர்கள் ஆரம்பத்தில் வேட்டைத் தொழிலையும், பின்னர் காவல்

தொழிலையும் செய்து வந்திருக்கின்றனர் என்பதை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. இன்றைய நிலையில் இவ்வினத்தவர்கள் வேளாண்மைத் தொழிலையே முதன்மையாகச் செய்து வருகின்றனர். காவல் தொழிலின் எச்சமாக ஒரு சில ஊர்களில் 'தலையாரி வேலையை' இவ்வினத்தவர்களே செய்து வருகின்றனர்.

வலையர் இனம் பற்றிய விளக்கம்

தர்ஸ்டன் வலையர் சாதியில் ஐந்து உட்பிரிவுகள் இருப்பதாகக் குறிப்பிடுகின்றார். அவை: 1. மோனாதினி (Monathinni), 2. பாசிக்கட்டி (Passikatti), 3. சருகு (Saruku), 4. வன்னியன் (Vanniyan), 5. வேலாம்புத்து (Vellamputti) (1975:274) இவ்வைந்து பிரிவினர்களில் வன்னிய வலையர், சமுக வலையர், பாசிக்கட்டி வலையர் என்ற மூன்று பிரிவினர் மதுரை, மேலூர், நத்தம் பகுதிகளில் குறிப்பிடும்போது "பள்ளர் பறையர் இனத்தவர்களைப் போன்றவர்கள் வலையர்கள்" எனக் குறிப்பிடுகின்றார் (தர்ஸ்டன் : 1975 : 274). சாதியில் தாழ்ந்தவர்களோடு ஒப்பிட்டுச் சொல்வதற்காகவே தர்ஸ்டன் இங்ஙனம் கூறியுள்ளார் எனலாம்.

ஆனால் நடைமுறையில் இவ்வினத்தவரிடம் ஒன்பது சாதிப் பிரிவுகள் காணப்படுகின்றன. அவை: 1. இராமன் கூட்டம், 2. வேம்பன் கூட்டம், 3. சுப்பஞ்ஞன் கூட்டம், 4. வத்ரான் கூட்டம், 5. சாத்தான் கூட்டம், 6. நம்பஞ்சன் கூட்டம், 7. மேலூரான் கூட்டம், 8. பூவஞ்சன் கூட்டம், 9. மூங்கிக் குறிஞ்சான் கூட்டம் என்பனவாகும். ((முத்தரசன்: தேத்தாம் பட்டி: 7 செப்டம்பர் 1991).

இவ்வினத்தவர்கள் மலைகளில் வாழ்ந்து வந்தாகவும் அங்கிருந்து நாட்டுக்கு வந்தாகவும் ஒரு பழங்கதையின் மூலம் தெருவிக்கின்றனர். அது பின்வருமாறு.

மறவர் இனம் அதிகமாக உள்ள பகுதிகளில் வலையர்கள் வாழ்ந்து வந்தார்கள். அப்போது வலையர் சாதியில் அழகான பெண்ணொருத்தி இருந்தாள். மறவர்கள் வலையர் சாதியில்

பெண்கேட்டு வந்தனர். பெண் கொடுக்க மறுத்து அவர்களிடமிருந்து தப்பித்துக் கொள்ள இரவோடு இரவாக இவர்கள் ஊரைவிட்டு நீங்கி வந்தனர். வரும் வழியில் ஒரு பெரிய ஆறு குறுக்கே சென்று கொண்டிருந்தது. அதனைக் கடக்க தங்களின் குல தெய்வமான சூலப்பிடாரியம்மனை நினைத்து வழிபட்டனர். உடனே ஆற்றின் ஓரத்தில் ஓங்கி வளர்ந்திருந்த ஒரு வன்னிமரம் ஆற்றின் குறுக்கே சாய்ந்தது. அம்மரத்தின் வழியாக அக்கரை வந்து சேர்ந்தனர். மறவர்கள் அவர்களைத் துரத்தி வந்தனர். வன்னிமரம் நிமிர்ந்து கொண்டது. எனவே ஆற்றைக் கடக்க இயலாமல் அவர்கள் திரும்பிச் சென்றுவிட்டனர். *(மாரி: ஊமச்சிகுளம்: 28 செப்டம்பர் 1988).*

இவ்வாறு மறவர்களிடமிருந்து தப்பித்து 'ஏனாதி' எனும் ஊருக்கு வந்து சேர்ந்ததாகவும் அப்பகுதியில் வறட்சி மிகுந்திருந்ததால் அங்சிருந்து அழகர்கோவில் மலைப்பகுதிக்கு வந்து தங்கியதாகவும் கூறுகின்றனர். பின்னர்ப் பரளி, வீரப்பட்டி, சிவகங்கை ஆகிய ஊர்களுக்குப் பிரிந்து சென்றதாகவும் கூறப்படுகிறது. மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள 'வீரப்பட்டி' எனும் கிராமத்தில் இவ்வினத்தவரின் குலதெய்வமான 'சூலப் பிடாரியம்மன்' கோவில் அமைந்திருப்பது கள ஆய்வினால் தெரிய வந்தது. இவர்கள் வேட்டைத்தொழில் செய்து வந்தனர் என்பதனை இவர்கள் கூறுகின்ற இரு கதைகள் வாயிலாக அறிந்து கொள்ளலாம். அக்கதைகள் பின்னிணைப்பில் தரப்பட்டுள்ளன (பின்னிணைப்பு 2).

இக்காலத்தில் வலையர்கள் வேளாண்மைத் தொழிலோடு தங்களைத் தொடர்புபடுத்திக் கொண்டபோதிலும் வேட்டைத் தொழிலையும் விடாது செய்து வருகின்றனர். அறுவடைக் காலங்களில் எலி வேட்டைக்குச் செல்லுதல், வயல் வரப்புகளில் எலி தன் வளைகளில் சேகரித்த வைத்திருக்கும் நெல்மணிகளைச் சேகரித்தல் போன்ற தொழில்களை செய்கின்றனர். அறுவடை முடிந்த கோடை காலங்களில் தேன் எடுத்தல், முயல் வேட்டைக்குச் செல்லுதல், அணில் பிடித்தல், குளங்களில்

வலைபோட்டு மீன்பிடித்தல் போன்ற தொழில்களைச் செய்கின்றனர். இவ்வினத்தவரின் தொழில் குறித்து தர்ஸ்டனும் பின்வருமாறு கூறுகிறார். "வலையர்களிடம் எலி, பூனை, தவளை, அணில், பறவை, விலங்கு முதலியவற்றைப் பிடித்து உண்ணும் பழக்கம் உண்டு. இதுவே இவர்களின் தொழில்களாகும்" (1975: 274).

இதுவரை மலைவேடர், வலையர் இனத்தவரின் வரலாறு, தொழில்முறை ஆகியவை குறித்த விளக்கப்பட்டது. இனி இவ்வினத்தவர்களோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய கலை வடிவமான ஒயிலாட்டம் பற்றி விளக்கப்படுகிறது.

ஆண்கள் குழுவாக இணைந்தாடும் ஒருவகை ஆட்டம் ஒயிலாட்டம் எனப்படுகிறது. இவ் ஆட்டக் கலைஞர்களின் ஒப்பனை முறைகள் முதல் இயலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. (1252). இருந்தபோதும் ஆட்டத்தின் பொருண்மையைப் புரிந்து கொள்வதற்காக இங்கும் அவ்விளக்கம் அவசியமாகிறது. நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் ஆடும் ஒயிலாட்டக் கலைஞர்கள் உடம்பில் சட்டையில்லாது மாலைமட்டும் அணிந்து கொள்வது வழக்கமாக உள்ளது. ஊர்வலங்கள், பள்ளி, கல்லூரி ஆண்டு விழாக்கள் போன்ற பொது நிகழ்ச்சிகளில் ஆடும்போது இவர்கள் மாலை அணிந்து கொள்வதில்லை. ஆனால் ஒரே நிறத்தில் முழுக்கைச் சட்டையையும், உடலோடு ஒட்டி அணியப்படுகின்ற ஒருவகை முழுக்கால் சட்டையையும் அணிந்து கொள்கிறார்கள். பெரும்பாலும் பச்சை, சிவப்பு போன்று ஒரே நிறத்தில் கைக்குட்டை வைத்திருப்பர். சில குழுக்கள் வெவ்வேறு நிறங்களில் கைக்குட்டைகளை வைத்திருப்பதையும் காணமுடிகிறது. இவ் ஆட்டக் கலைஞர்கள் அனைவரும் காலில் 'கச்சம்' எனச் சொல்லப்படும் மணிகளைக் கட்டிக் கொள்கின்றனர். இம்மணிகள் ஒன்றோடொன்று மோதாதவாறு அவற்றிற்கு இடையே முடிச்சுப் போடப் பட்டிருக்கும். இதனைச் 'சதங்கை' எனவும் 'சலங்கை' குறிப்பிடுவர். கச்சத்தில் மணிகளின் எண்ணிக்கை இருபத்தைந்து முதல் நூறுவரை அமையலாம். மணிகளின் எண்ணிக்கை

மிகுந்திருப்பது சிறப்புமிக்கதாகக் கருதப்படுகிறது. நிறைய மணிகளைக் கொண்ட கச்சத்தைக் கட்டிக்கொண்டு ஆடுவோர் சிறப்புமிக்க ஆட்டக்காரராகக் கருதப்படுகிறார். "நிலக் கோட்டையில் வாங்கும் 'கச்சமே' சிறப்பாக இருக்கும் என்பதற்கு 'ஒயில் விளையாடுவோம்' எனத் தொடங்கும் பாடலில் 'நிலக்கோட்டைக் கச்சங்களைக் காலில் அணிந்தோம்' என்று வரும் அடிகள் சான்றாகும்" *(சாமுவேல் சுதானந்தா: 1984:46).*

இசைக்கருவிகள்

ஒயிலாட்டத்தின் இசைக்கருவியாக முற்காலங்களில் 'தப்பு' எனப்படும் தாளக்கருவியைப் பயன்படுத்தியதாகவும், பின்பு காலப்போக்கில் அதற்குப் பதிலாகத் தாங்களே பானையின் வாயில் தோலைக்கட்டி வாசித்து வந்ததாகவும் தகவலாளர்கள் கூறுகின்றனர். *(சின்னு: நாயக்கன் பட்டி: 13 செப்டம்பர் 1987).* இன்று இவ் ஆட்டத்தில் இசைக்கப்படும் 'தவுல்' எனும் தாளக்கருவியை ஆட்டக் கலைஞரில் ஒருவரே இசைக்கின்றார். இத்தோடு 'சால்ரா' எனப்படும் வெங்கலத்திலான தாளக் கருவியையும் இசைக்கின்றார்.

கதையும் பாடலும்

ஒயிலாட்டம் ஆடும்போது பெரும்பாலான குழுக்கள் இராமாயணக் கதையோடு கூடிய பாடல்களைப் பயன்படுத்துகின்றன. குழுவில் ஆசிரியர், ஆட்டக் கலைஞர்கள், இசைக் கலைகள் என மூன்று பிரிவினர் உள்ளனர். ஆசிரியரை 'வஸ்தாபி' என்று கூறுவர். இவ் ஆட்டத்தில் ஆசிரியர் பாடலின் அடியைப்பாட, ஆட்டக்கலைஞர்கள் இணைந்து பின் பாட்டாகக் பாடுவர். இவ்வாறு ஆட்டத்தோடு இணைந்து பாடும்போது காலின் மிதிகளுக்கு ஏற்றவாறு பாடலின் அடிகள் நறுக்குத் தெரிந்தாற் போல் விழும். இப்பாடல்கள் மந்த கதியில் தொடங்கப்பெற்றுத் துரித கதியைத் தொட்டு, அதிதுரித கதியில் முடியும்.

ஆட்ட அடவுகள்

ஒயிலாட்டத்தை ஒரே வரிசையாகவும், இரண்டு வரிசையாகவும் நின்று ஆடுவர். ஆட்டத்தின் தொடக்கத்தில்

இடதுகால் முன்னும் வலதுகால் பின்னுமாக அமைந்திருக்கும். அப்போது மேலுடம்பு நேராக நிமிர்ந்திருக்கும். கைகள் கைக்குட்டையின் இரு நுனியையும் இழுத்துப் பிடித்திருக்கும். இத்தகைய 'குத்து', 'அடி', 'எட்டுப்போடுதல்', 'செண்டிப்பு', 'இழுவை', 'மடங்கு', 'குதிப்பு', 'புரளுதல்', 'சறுக்கு'. 'பின்னிறக்கம்', 'சுற்று' போன்ற ஆட்ட அடவுகள் ஒயிலாட்டத்தில் காணப் படுகின்றன. இவ் ஆட்ட அடவுகளின் இன்றைய நிலைக் குறித்துச் சில தகவல்கள் தரப்பட்டுப் பின்னர்த் தொடர்ந்து விளக்கப்படுகிறது.

ஆட்டத்தின்போது ஒரு காலில் இருந்து இன்னொரு காலுக்கு உடலின் எடையை மாற்றும்போதும், ஒரு காலைப் பெயர்த்து மறுகாலை வைக்கும் போதும், முன் ஏறிச் செல்லும்போதும், பின் இறங்கி வரும்போதும் திரும்பும்போதும் 'குத்துக்கள்' இடம்பெறுகின்றன. குத்துக்களின் போது கச்சத்தின் ஒலி முழங்குகிறது.

'அடி' என்பது காலை இயல்பான நிலையிலிருந்து மற்றொரு நிலையில் எடுத்து வைப்பதைக் குறிக்கும். இந்த அடிகளே ஆட்ட வகையின் 'அடிப்படை அலகாக' (Basic Unit) உள்ளன. ஓர் ஆட்ட வகை என்பது அடிகளின் தொகுப்பாகவே உள்ளது. ஓர் ஆட்டவகையில் குறைந்தது ஆறு அடிகள் இடம் பெறுகின்றன. அதிகபட்சம் முப்பத்தாறு அடிகள் வரை உள்ளன. இவ் அடிகளுக்குள் பல்வேறு மாற்றங்கள் நிகழ்கின்றன. அவற்றுக்குத் தனித்தனிப் பெயர்களும் உண்டு. நேர்முன்னாலும், முன்னால் சிறிது பக்கவாட்டிலும் ஒரே காலால் தொடர்ந்து வைக்கப்படும் அடி 'இரண்டடி' எனப்படுகிறது. இருகால்களாலும் ஒரே பக்கத்தில் இரண் டிரண்டு அடிகள் வைக்கப்பட்டால் அது 'நாலடி' எனப்படுகிறது. ஓரடி, இரண்டடி, நாலடி ஆகியன ஆட்டங்களின் மையக் கூறுகளாக அமைகிறது.

இயல்பு நிலையிலிருந்து தொடர்ச்சியாகப் பல அடிகள் வைத்து முன்னால் செல்லுதலை 'எட்டுப்போடுதல்' என்கின்றனர்.

இதுவும் அடிவைப்பு முறைகளும் ஒன்றாக உள்ளது. வலது காலை முன்னால் ஓரடி எடுத்து வைத்து, இடதுகாலை அதன்பக்கத்தில் முன்குத்தாகக் குத்தி ஆடுவர். இதனை ஏறிப்போதல் என்றும் பாய்ச்சல் என்றும் கூறுவர். இரு வரிசைகளில் எதிர் எதிராக நின்று ஆடும்போது தங்கள் இடங்களை மாற்றிக் கொள்வதற்கு 'எட்டுப்போடுதல்' துணைபுரிகிறது.

குதித்துப் பின்வாங்குதலைச் 'செண்டிப்பு' என்கின்றனர். அவ்வாறு செண்டிப்பு செய்யும்போது வலது கால் முன்குத்தும், இடதுகால் முன்குத்தும் விழும். வலதுகாலிலும், இடது காலிலும் முன்குத்துக்கள் ஒன்றன் பின் ஒன்றாகப் பின்னோக்கி விழுவதால் உடலின் எடை காலில் இறங்குவதில்லை. அதனால் உடலின் எடை முன்பக்கமாக உடலை இழுக்கிறது. எனவே இந்நிலையில் இருந்து அடுத்த நிலைக்கு உடனடியாகப் போய்விட வேண்டியுள்ளது.

முன்னால் இருக்கும் காலைப் பின்னால் வீசியிழுத்து முன்குத்துடன் ஊன்றுதல் 'இழுவை' எனப்படுகிறது. இது இருகால்களாலும் செய்யப்படுகிறது. இச்செயல் அடி வைப்பிற்குத் துணைசெய்கிறது.

இழுவைபோலக் காலைப் பின்னால் நீட்டி முன்குத்தாக ஊன்றி கொண்டு, முழங்காலை மடக்கித் தாழ்த்தி, உடலையும், தலையையும் பின்புறமாக வெட்டித் திருப்புதல் 'மடக்கு' எனப்படுகிறது. இவ்வாறு காலை மடக்கி உடலைத் திருப்புவது ஒரு நொடியில் நடந்துவிடும். பின்னர் ஆட்டம் அடுத்த அசைவிற்குச் சென்றுவிடும்.

'குதித்தல்' இருவகைப்படும். ஒன்று, நின்றவாறு குதித்தல்; மற்றொன்று குத்தவைத்த நிலையில் குதித்தல், குத்தவைத்த நிலையிலேயே ஓரிடத்திலிருந்து வலது பக்கமாகக் குதித்துப் பின் இடதுபக்கமாக முன்காலைக் குத்திக் குதிப்பதைக் 'குதித்தல்' என்கிறோம்.

படுத்துப் புரளுதலைப் போல நின்று கொண்டே புரளுவது 'புரளல்' எனப்படுகிறது. ஆட்டத்தின் இடையில் ஒரு குத்து மிதியுடன் அமையும் புரளலும், இருகால்களின் மிதிகளும் மாறி மாறி விழும் புரளலும் உண்டு. இடப்பக்கமாகப் புரளுதல் அமையும்போது மேலேறுதலும், வலப்பப்பக்கமாகப் புரளுதல் அமையும்போது கீழிறங்குதலும் நிகழ்கின்றன. இதனை 'உருட்டாட்டம்' என்றும் அழைப்பர்.

சறுக்கிச் செல்வதைப் போன்ற தோற்றத்தை இம்மிதிகள் உருவாக்குவதால் 'சறுக்கு' எனப் பெயர் பெறுகிறது. சறுக்கினை நேராகச் செல்லவும், திரும்பிச் செல்லவும் பயன்படுத்துகின்றனர். நேராகச் செல்லும்போது இரண்டு மும்மிதிகள் (மூன்று மிதிகள்) முன்பக்கமாகவே விழுகின்றன. திரும்பச் செல்லும்போது, இரண்டு மும்மிதிகள் முன் பக்கமாகவும், மூன்றாவது ஒரு மும்மிதி திரும்ப வேண்டிய பக்கமாகவும் விழுகின்றன. சறுக்கில் பெரும்பாலும் கால்கள் நெருங்கியே இருக்கும். குத்தாட்டத்தில் வரும் கால்கள் அகன்று இருக்கும்.

மூன்று குதிகள் பின்னோக்கி அமைந்தால் அதைப் 'பின்னிறக்கம்' என்பர். வலது காலையும் கையையும் தூக்கிக் கொண்டு இடது காலால் பின்னோக்கிக் குதித்து விட்டு இடது காலையும் கையையும் தூக்கிக் கொண்டு வலது காலால் குதித்து விட்டு, மறுபடியும் வலதுகாலையும் கையையும் தூக்கிக் கொண்டு இடது காலால் குதித்து முடிப்பது பின்னிறக்கம் எனப்படும்.

அனைத்து ஆட்டங்களிலும் 'சுற்று' இருக்கிறது. இதனைத் 'திகிரி' என்றும் சொல்லுவர். 'திகிரி' என்றால் சக்கரம் என்பது பொருள். இடதுகாலை மைய அச்சுபோல் ஒரே இடத்தில் சிறிது சிறிதாகத் திரும்பி மிதித்துக் கொண்டு, வலதுகாலை முன்னால் சிறிது சிறிதாக நகர்த்தி மிதித்துக் கொண்டு சுற்றுதல் 'சுற்று' எனப்படும். இவ்வாறு சுற்றும் போது வலதுகை, தலைக்குமேல் உயர்ந்து கைக்குட்டையை வலப் பக்கமாகச் சுற்றிக் கொண்டே இருக்கும். சுற்றின் போது வலதுகாலால் ஆறு அடிகள் வைக்கப்பட்டு வலதுபுறமாகச் 'சுற்று' அமையும்.

ஒயிலாட்டத்தைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்கள் வட்டமாகவே அமர்ந்திருப்பர். அதனால் இச்சுற்றினை ஆட்டங்கள் தோறும் பயன்படுத்துகின்றனர். மேலும் தங்களுடைய ஆட்ட அசைவினைப் பார்வையாளர்கள் அனைவருக்கும் காட்டவும், பார்வையாளர்களின் இரசனையைத் தெரிந்து கொள்ளவும் 'சுற்று' பயன்படுகிறது. அடுத்த ஆட்ட அசைவுகளுக்கு மாற்றம் பெறும்போதும், ஆட்டத்தின் முடிக்கும்போதும், எதிர்புறம் திரும்பும்போதும் சுற்றினைப் பயன்படுத்துகின்றனர். ஒருசில ஆட்டங்களில் இரண்டு சுற்றுகள் கூட தொடர்ச்சியாக அமையும். அவ்வாறு அமையும் ஆட்டங்களின் அடி எண்ணிக்கை மிகும்.

இதுவரை ஆட்ட அடவுகள் பற்றி விளக்கம் தரப்பட்டது. இனி இவ் ஆட்ட அடவுகளை இராமாயணக் கதை நிகழ்ச்சியோடு எவ்வாறு தொடர்புபடுத்துகின்றனர் என்பதனைச் சான்றுகள் மூலம் விளக்கலாம்.

சூர்ப்பனகை தன் மகனுக்குச் சோறு கொண்டு போவதைப் பாடலாகப் பாடுகின்றனர் (பின்னிணைப்பு : 2 பாடல் : 1). அப்போது நின்ற இடத்திலிருந்து வலதுகால், இடதுகால்களை மாற்றிப் போடுவதாலும், இழுவை, செண்டிப்பு, திரும்புதல் போன்ற துணைக் கூறுகள் செயல்படுவதாலும் நடப்பது போன்ற தோற்றத்தை உருவாக்குகின்றனர். சீதையைத் தூக்கிக் கொண்டு இராவணன் தேரில் விரைந்து செல்லும் காட்சியைப் பாடும்போது (பின்னிணைப்பு : 2 , பாடல் : 2), மேற்சொன்ன ஆட்டத்திலேயே நாலடி போட்டு ஆடுகின்றனர். அவ் ஆட்டம் நிகழ்ச்சி விரைவைக் காட்டுகிறது. அனுமன் சீதையைத் தேடி அலைவது குறித்துப் பாடும்போது (பின்னிணைப்பு : 2, பாடல் : 3) 'சறுக்கு' எனும் ஆட்டக் கூறினை மையமாகக் கொண்டு நான்கு திசைகளிலும் மாறிமாறி ஆடுகின்றனர். சூர்ப்பனகை இலக்குவன் மீது காம வெறி கொண்ட பாடல் (பின்னிணைப்பு : 2, பாடல் :4) இடம்பெறும் போது 'புரளுதல்' எனும் ஆட்டக் கூறினை மையமாகக் கொண்டு ஆடுகின்றனர். அனுமனை யாரோவெனக் கருதிய இலக்குவன் அவனைச் சவால் விட்டுச் சண்டைக்கு இழுப்பதைப் பாடலாகப்

பாடும்போது (பின்னிணைப்பு : 2, பாடல் :5) 'மடக்கு' எனும் ஆட்டக் கூறினை மையமாகக் கொள்கின்றனா. காலை மடக்கி, உடலைத் திருப்பி வெட்டும்போது உண்டாகும் சைகை சவால் விடுவதைப் போல் தோற்றம் அளிக்கிறது. இலக்குவன் சீற்றம்கொண்டு, சூர்ப்பனகையின் மூக்கை அறுக்கப் போகும் செயலைப் பாடலாகப் (பின்னிணைப்பு : 2, பாடல் : 6) பாடும்போது பின்னிறக்கம் எனும் ஆட்டக்கூறினை மையமாகக் கொண்டு கால்களும், கைகளும் மாறிமாறித் தூக்கப்படும். இச் செயல் எதிரியை அடிக்கச் செல்வது போன்று தோன்றுகிறது. மேற்கூறிய கருத்துக்களின் மூலம் பாடலின் பொருண்மைக்கு ஏற்ப ஆட்ட அடவுகளை அமைத்துக் கொள்கின்றனர் என்பதனை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

வழிபாடும் ஒயிலாட்டமும்

நாட்டுப்புறப் பெண் தெய்வங்களுக்குச் சித்திரை, வைகாசி, ஆனி, ஆடி ஆகிய மாதங்களில் வழிபாடு நடைபெறுகிறது. இவ்வழிபாட்டில் முளைப்பாரிச் சடங்கு, கரகச்சடங்கு இடம்பெறுவது போன்று ஒயிலாட்டமும் சடங்காட்டமாக ஆட்டப்படுகிறது. ஆனால் அனைத்துப் பெண் தெய்வங்களின் வழிபாடுகளிலும் இவ் ஆட்டம் இடம் பெறுகிறது என்று சொல்ல முடியாது. மாறாக வலையர் இனத்தவர்கள், மலைவேடர் இனத்தவர்கள் வாழும் பகுதியி லுள்ள அம்மன் வழிபாட்டில் இவ் ஆட்டம் சிறப்பாக ஆடப்பட்டு வருகிறது.

அம்மன் வழிபாடு 'கால்நட்டுதல்' எனும் சடங்குடன் தொடங்குகிறது. செவ்வாய்க்கிழமை இரவு முளைவிதைகளைப் போடுவார்கள். அன்று இரவு பெண்கள் கோவிலின் முன்பு கும்மி கொட்டுகிறார்கள். ஆண்கள் ஒயிலாட்டம் ஆடுகின்றனர். அன்றிலிருந்து தினந்தோறும் இரவு ஒயிலாட்டம் ஆடப் படுகிறது. வழிபாடு நடக்கும் ஒன்பதாம் நாள் செவ்வாய்க் கிழமை இரவு முளைப்பாரியை ஊர்வலமாக எடுத்துச் செல்லும் போது ஊர்வலத்தின் முன்னர் ஒயிலாட்டம் ஆடிக்கொண்டே செல்கின்றனர். இறுதியாக ஆற்றில் முளைப்பாரியை இறக்கி

வைத்து அதனைத் தண்ணீரில் கரைத்து விடும்வரை தொடர்ந்து ஆடுகின்றனர். பின்னர் அனைவரும் அமைதியாகக் கோவிலுக்குத் திரும்பி அம்மனை வணங்கிச் செல்கின்றனர். இது வரை ஒயிலாட்டத்திற்கும் வழிபாட்டுச் சடங்கிற்கும் உள்ள தொடர்பு விளக்கப்பட்டது. இனி அவ் ஆட்டத்தின் பொருண்மையை வெளிப்படுத்தும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

வேட்டைச் சடங்காட்டம்

மலைவேடர்களும், வலையர்களும் ஒரு காலத்தில் வேட்டைத் தொழிலை முதன்மைத் தொழிலாகச் செய்து வந்தார்கள் என்பது குறித்தும், இக்காலத்தில் அவர்கள் வேளாண்மைத் தொழிலை முதன்மைத் தொழிலாகக் கொண் டிருந்த போதிலும் வேட்டைக்குச் செல்லும் பழக்கத்தையும் கைவிடவில்லை என்பது குறித்தும் முன்னர்க் *(2.21.2.4, 2.21.3.3)* குறிப்பிடப்பட்டது. மேலும் மலைவேடர்கள், தைமாதத்தில் பாரிவேட்டை என்ற சடங்கு நாளன்று காலையில் வேட்டைக்குச் செல்வர் என்ற தகவலும் அவ்வாறு செல்லுவதற்கு முன்னர் மந்தையில் சிறிதுநேரம் ஒயிலாட்டம் ஆடிவிட்டுப் பின்னர்த் தங்கள் தெய்வங்களான பிடாரியம்மன், துர்க்கையம்மன் ஆகியவற்றை வணங்கி வேட்டைக்குச் சென்று திரும்பிய பின் வேட்டையில் கிடைத்த விலங்குகளின் இறைச்சியைத் தங்கள் சாதியினருக்கப் பகிர்ந்தளிக்கின்றனர் என்பது குறித்தும், அன்று இரவு உணவுக்குப்பின் மந்தையில் ஒயிலாட்டம் ஆடப்படுகிறது என்பது குறித்தும் முன்னர்க் *(2.21.2.4)* குறிப்பிடப்பட்டது.

இத் தகவல்களிலிருந்து வேட்டைத் தொழிலுக்கும் ஒயிலாட்டத்திற்கும் நெருக்கமான உறவு இருப்பதை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. "இனக்குழு மக்கள் வேட்டைக்குச் செல்லுமுன்பு 'விலங்கு நடனம்' ஆடிவிட்டுச் சென்றனர். இவ்வாறு ஆடிவிட்டுச் சென்றால் வேட்டையில் நல்ல பலன் கிடைக்கும் என்ற நம்பினர். உண்மையில் 'விலங்கு நடனம்' வேட்டைச் சடங்கு ஆகும்" என்ற கா. சுப்பிரமணியத்தின் கருத்து இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது *(1987:24)*. மலைவேடர்கள்

இன்றும் வேட்டைக்குச் செல்வதற்கு முன்பு ஒயிலாட்டம் ஆடிச் செல்லுவதை மேற்குறிப்பிட்ட கருத்தின் துணைகொண்டு நோக்கும்போது ஒயிலாட்டம் ஒரு காலத்தில் வேட்டைச் சடங்காட்டமாகச் செயல்பட்டது என்ற உண்மை புலப்படுகிறது.

இக்கருத்துக்கு வலிமை சேர்க்கும் முறையில் மேலும் சில தகவல்கள் அமைகின்றன. ஒயிலாட்டத்தில் 'குத்து', 'அடி', 'எட்டுப் போடுதல்', 'இழுவை', 'மடக்கு', 'குதிப்பு', 'புரளுதல்', 'சறுக்கு' ஆகிய அடவுகள் காணப்படுகின்றன. இவ்வடவுகளின் பெயர்கள் அனைத்தும் வேட்டை முறைகளை நினைவு படுத்துவதாக செல்லநாடார் என்பவாரின் கருத்து குறிப்பிடத் தக்கது. சிலம்பாட்டத்தில் கால்களை முன்னும், பின்னும், இடமாகவும், வலமாகவும் வைத்துக் கொடிய விலங்குகளின் கொடூரப் பாய்ச்சல்களைத் திசை திருப்பினான். இக்கால்வைப்பு முறையே 'செவிடு' எனப் பின்னர்த் தோற்றம் பெற்றது. மேலும் பதுங்கல், பாய்ச்சல், செவிடு முறைகளும் சிலம்பக் கலையில் உள்ளன (1989 : 14) . இக்கருத்தில் இடம்பெற்றுள்ள 'செவிடு' என்பது கால்களை முன்னும், பின்னும், வலமாகவும் இடமாகவும் நகர்த்துவதைக் குறிப்பதாக உள்ளது. தமிழ் அகராதிகளில் இச்சொல்லுக்கு அத்தகைய பொருண்மை காணப்படவில்லை. 'சவட்டு' என்ற சொல்லே 'செவிடு' என மருவி வழக்கில் காணப்படுகிறது எனலாம். ஏனெனில் 'சவட்டு' என்பது மிதித்தல், துவட்டல், வளைத்தல் ஆகிய பொருண் மைகளை உள்ளடக்கிய சொல்லாக விளங்குகிறது (நா. கதிரைவேற்பிள்ளை : 1981 : 598). சிலம்பாட்டத்தில் கால்களை முன்னும் பின்னும் நகர்த்தும்போது கால் எடுத்து வைக்கும் முறை மென்மையாக இல்லாமல் கடுமையாக, அதாவது மிதிப்பது போன்று இருக்கும். மேலும் கால்களை எடுத்து வைக்கும்போது உடல் வளையும். இத்தகைய மிதித்தல், வளைத்தல் ஆகிய அசைவுகளைக் குறிக்கக் கூடிய ஒரே சொல்லாகச் 'சவட்டு' என்பது விளங்குகிறது. எனவே, சிலம்பாட்டத்தில் கால்வைப்பு முறையைக் குறிப்பதற்குச் 'சவட்டு' என்ற சொல்லே பொருத்தமுடையதாகத் தோன்றுகிறது என்பது இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. சிலம்பாட்டத்தில் காணப்படுகின்ற

சவட்டு, பதுங்கல், பாய்ச்சல் ஆகிய உடலசைவுகள் குறித்த செல்ல நாடாரின் கருத்து ஒயிலாட்டத்தில் காணப்படுகின்ற "குத்து, அடி, எட்டுப்போடுதல், இழுவை, மதிப்பு, குதிப்பு, புரளுதல், சறுக்கு" ஆகிய அடவுகள் குறித்து முன்னர்க் கூறப்பட்டுள்ள கருத்தோடு ஒத்துக் காணப்படுகின்றது என்பதே. அதாவது இன்றைய நிலையில், சிலம்பாட்டம் போர்ப்பயிற்சி ஆட்டமாக (Martial Art) அல்லது தற்காப்புப் பயிற்சி ஆட்டமாக (Self Defence Art) விளங்கிய போதிலும், தொடக்கத்தில் அது வேட்டைச் சடங்காட்டமாக விளங்கியது என்பதனை மேற்குறிப்பிட்ட கருத்து உணர்த்துகிறது.

இன்றும் சிலம்பாட்டம், புலியாட்டம் என்ற ஆட்டத்தோடு தொடர்புடையதாகவும் விளங்குகிறது. புலி வேடமிட்ட ஒருவர் பாய்வது போன்று பாவனைசெய்து ஆட, அதனை முன்னேற விடாமல் தடுக்கும் பாவனையில் சிலம்பாட்டம் ஆடப்படுவதை இன்றும் காணலாம். இத்தகைய ஆட்டம் அரசியல் கட்சி ஊர்வலங்கள் மற்றும் பொது ஊர்வலங்களுக்கு முன்னர் ஆடப்படுவதைக் காணலாம். எனவே சிலம்பாட்டம் தொடக்கத்தில் வேட்டைச் சடங்காட்டமாக விளங்கியது என்பது தெளிவாகிறது. சிலம்பாட்டத்தில் காணப்படுகின்ற உடலசைவு முறைகளோடு ஒயிலாட்டத்தின் அடவுமுறைகளை ஒப்பிட்டு நோக்கின் சிலம்பாட்டம் குறித்த கருத்து ஒயிலாட்டத்திற்கும் பொருந்துவதை அறியலாம். சிலம்பாட்டம் தொடக்கத்தில் வேட்டைச் சடங்காட்டமாக இருந்ததைப் போன்றே ஒயிலாட்டமும் தொடக்கத்தில் வேட்டைச் சடங்காட்டமாக விளங்கியது எனலாம்.

இன்று மலை வேடர்கள் பிடாரியம்மனையும், துர்க்கையம்மனையும் வழிபடுகிறார்கள். வலையர், சாதியினரும் பிடாரியம்மனை குல தெய்வமாக ஏற்று வழிபடுகிறார்கள். மேலும் முத்தாலம்மன் தெய்வத்தையும் இவர்கள் வழிபடு கிறார்கள். மலைவேடர்கள் வழிபடும் தெய்வங்களின் கைகளில் வில்லும், அம்பும் காணப்படுகின்றன. இன்றும் மலைவேடர்கள் வேட்டைக்குச் செல்லும்போது வில், அம்பு ஆகியவற்றைக்

கொண்டு செல்கின்றனர். எனவே தெய்வங்களின் கைகளில் உள்ள வில், அம்பு ஆகிய கருவிகளிலிருந்து தொடக்கத்தில் மலை வேடர்கள் வேட்டைத் தொழிலைச் செய்துவந்தனர் என்பதை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. வேட்டைத் தொழிலை வலையர் சாதியினரும் செய்துவந்தனர் என்பதை அவர்களுடைய தெய்வம், வழிபாட்டுச் சடங்குகள் ஆகியவற்றிலிருந்து அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. ஆக, தொடக்கத்தில் வேட்டைத் தொழிலைச் செய்துவந்த மலைவேடர்களும், வலையர்களும் வேட்டைக்குச் செல்லுவதற்கு முன்பு வேட்டையாடுவது போன்று பாவனை செய்துவிட்டுச் சென்றதை நினைவூட்டும் ஆட்டமாக ஒயிலாட்டம் விளங்குகிறது.

மலைவேடர்கள் வேட்டைக்குச் சென்று விலங்குகளோடு திரும்பிய பின்னர், அவ்விலங்குகளின் இறைச்சியைப் பகிர்ந்து உண்கின்றனர் என்றும் அதன் பின்னர் இரவில் சிறிது நேரம் ஒயிலாட்டம் ஆடுகின்றனர் என்றும் முன்னர்க் கூறப்பட்டது (2. 2.1. 2. 4). சங்க இலக்கியத்தில் வேட்டைக்குப் பின்பு நடைபெற்ற நடனத்தைப் பற்றிய குறிப்பு ஒன்றினைக் கா. சுப்பிரமணியன் சுட்டிக் காட்டியிருக்கிறார். "வளைந்த வில்லினர், கொடிய பார்வையினர் குன்றினை அடைந்தனர். கொழுப்பு நிறைந்த தசையை நெருப்பில் சுட்டனர். பேய்களைப் போல வெளுத்த ஊனைத் தின்றனர். தாகம் அடங்கத் தோப்பிக்கள்ளைப் பருகினர். புலால் நீங்காத வாயினர், பூசாத வாயினர், கோட்டான் குரலோடு வெண்கடம்ப மரங்களையுடைய சீறூர்ப் பக்கத்தில் கூத்தாடினர்" (அகம். 265) . இவ் அகப்பாடல் கருத்துக் குறித்து கா. சுப்பிரமணியன் தன்னுடைய கருத்தைக் கீழ்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். "இந்நடனம் மாட்டு வேட்டை ஒத்திகை நடனமாக அமைந்திருக்கும். இது விருந்தின் பின்னர் நடைபெற்ற 'உண்டாட்டு' ஆகும்" (1987 : 25) இக்கருத்தின்படி மலைவேடர்கள் வேட்டைக்குச் சென்று திரும்பி வேட்டையில் கிடைத்த விலங்குகளின் இறைச்சியை உண்ட பின்பு ஆடுகின்ற ஒயிலாட்டத்தினையும் வேட்டைச் சடங்காட்டமாகக் கருதலாம்.

மலைவேடர் சாதியினரைப் போன்றே வலையர் சாதியினரும் வேட்டைக்குச் செல்லுவதற்கு முன்னரும்

சென்றுவந்த பின்னரும் ஒயிலாட்டம் ஆடுகிறார்கள். இவர்கள் மாசி மாதம் 'மாசிக்களரி' என்ற சடங்கினை நடத்துகிறார்கள். இச்சடங்கினைச் சுதானந்தா என்பவர் 'மாசிக்கிளரி' எனக் குறிப்பிட்டு 'கிளரி' என்பது விழாவினைக் குறிப்பதாகக் கருத்துரைத்துள்ளார் (1991 : 90). ஆனால் களரி என்ற சொல்லே பொருத்தமானதாகத் தோன்றுகின்றது. 'களரி' என்ற சொல் லுக்குக் "கூத்துப் பயிலிடம், காடு, போர்க்களம்" ஆகிய பொருண்மைகள் தமிழ் மொழி அகராதியில் காணப்படுகின்றன (நா. கதிரைவேற்பிள்ளை : 1981 : 410). மாசிமாதம் நடைபெறும் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளைக் கவனத்திற்கொண்டு பார்க்கும்போது மேற்குறிப்பிட்ட பொருண்மைகள் பொருத்தமுடையனவாகத் தோன்றுகின்றன. வழிபாட்டு நாளன்று வலையர்கள் ஊரை விட்டு நீங்கிக் காட்டிற்குள் சென்று வேட்டையாடுகிறார்கள். எனவே தான் வேட்டைக்களமாகிய காடு 'களரி' என்ற சொல்லால் குறிப்பிட்டுகின்றது. மேலும் காட்டிற்குள் விலங்குகளை வேட்டையாடுவது என்பது விலங்குகளோடு சண்டை செய்வதை அல்லது போர் தொடுப்பதைப் போன்றதே. எனவே தொடக்கத்தில் 'களரி' என்ற சொல் 'காடு' என்பதைக் குறித்துப் பின்னர் 'போர்க்களம்' என்பதைக் குறித்தது எனலாம். வலையர்கள் வேட்டைக்குச் செல்லுவதற்கு முன்னர் ஊருக்குள் ஒரு பொது இடத்திலோ அல்லது தெய்வத்திற்கு முன்னோ ஒயிலாட்டம் ஆடுகின்றனர். இத்தகைய ஆட்டத்தை 'ஒத்திகை ஆட்டம்' என்றோ 'பயிற்சி ஆட்டம்' என்றோ 'சடங்காட்டம்' என்றோ குறிப்பிடலாம். உண்மையான விலங்கு வேட்டை நடைபெறும் 'காடு' என்ற இடம் 'களரி' என்று குறிப்பிடப்படுவதைப் போன்று பாவனையான வேட்டை ஒத்திகை ஆட்டம் நடைபெறும் ஊர்ப்பொதுவிடமும் 'களரி' எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது. பின்னாளில் போர்ப் பயிற்சி நடைபெற்ற இடமும் 'களரி' எனக் குறிப்பிடப்பட்டது. இதுவரை அளித்துள்ள விளக்கத்திலிருந்து வலையர்கள் மாசிமாதம் நடத்தும் வழிபாட்டுச் சடங்கினை 'மாசிக்களரி' எனக் குறிப்பிடுவதே பொருந்தும் என்பது தெளிவாகிறது. இக்குறிப்பிட்ட வழிபாட்டு நாளில் வேட்டைக்குச் செல்லுவதற்கு முன்னரும் சென்றுவந்த பின்னரும் ஒயிலாட்டம் ஆடுவதை

மனத்திற்கொண்டு பார்க்கும் போது இவ் ஆட்டம் தொடக்கத்தில் வேட்டைச் சடங்காட்ட மாகச் செயல்பட்டதை உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது.

மலை வேடர்களும் வலையர்களும் வேட்டைத் தொழிலிருந்து வேறு தொழிலுக்கு மாறும்போது அவர் களுடைய ஒயிலாட்டத்தின் தன்மையும் பொருண்மையும் மாறுகின்றன. மலைவேடர்கள் நாயக்க மன்னர் ஆட்சிக் காலத்தில் மலைப்பகுதிகளிலிருந்து நீங்கி நாட்டுப் பகுதிகளில் வந்து குடியமர்ந்ததை அவர்களிடம் காணப்படுகின்ற வாய் மொழி வழக்காறுகளிலிருந்து அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. இவர்கள் நாயக்க மன்னர் ஆட்சியில் காவல் தொழிலை மேற்கொண்டார்கள் என்பது குறித்தும் முன்னர் விளக்கப் பட்டது (2.2.12.3). காவல் தொழிலுக்குச் சண்டைப் பயிற்சி மிகவும் அவசியமாகும். எனவே இவர்கள் சண்டை உத்திமுறைகளைக் கற்றிருப்பார்கள் என அனுமானிக்கலாம். இந்தச் சண்டைப் பயிற்சிக்கு இவர்களுடைய வேட்டை அனுபவம் பெரிதும் உதவியிருக்கும் எனலாம். இன்னும் சொல்லப் போனால், இவர்கள் விலங்குகளோடு சண்டையிடவும், விலங்குகளைப் பிடிக்கவும், கொடிய விலங்குகளிடமிருந்து தம்மைப் பாதுக்காக்கவும் பயன்படுத்திய உத்திமுறைகள் பகைவர்களோடு சண்டையிடவும், அவர்களிடமிருந்து தம்மைக் காத்துக் கொள்ளவும் பயன்பட்டிருக்கலாம். இதனால் தான் வேட்டைப் பயிற்சி நடன அடவுகளுக்கும் போர்ப்பயிற்சி நடன அடவுகளுக்கும் ஒற்றுமை காணப்படுகின்றது. முன்னரே குறிப்பிட்டது போன்று ஒரு காலத்தில் வேட்டைத் தொழிலோடு தொடர்புடையதாக விளங்கிய பின்னர் சண்டைப் பயிற்சி நடனமாக மாறி இன்று வீரவிளையாட்டு ஆட்டமாக விளங்கும் சிலம்பாட்டத்தின் அடிவைப்பு முறைகளுக்கும் மலைவேடர்கள், வலையர்கள் ஆடுகின்ற ஒயிலாட்டத்தின் அடவுகளுக்கும் நிறைய ஒற்றுமை இருப்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

சிலம்பாட்டத்தின் ஆரம்பத்தில் இடதுகால் முன்னும் வலதுகால் பின்னுமாக இருக்கும். ஒவ்வொரு திசையிலும்

திரும்பும்போதும் இடது, வலதுகால்கள் முன்னும் பின்னுமாக இருக்கும். இடதுகால் முன் இருக்கும்போது இடது கை மேல் தூக்கி தடுத்து வலது காலை முன்தூக்கி வைத்து வலது கையால் அடித்துப் பின்பு பின்னால் வெட்டி நிற்கின்றனர். இவ் ஆட்டத்தில் இடது காலை நன்றாக ஓர் இடத்தில் பதித்துக் கொண்டு வலது காலை மாற்றிமாற்றி வைத்து அடிக்கும் முறையை 'நிலையங்கம்' என்பர். வலது காலும் இடதுகாலும் மாறி மாறிப் பெயர்த்து வைத்து இடையிடையே அமர்ந்தும், எழும்பியும் குதித்தும் கம்படித்து மாறும் முறையும் உள்ளது. இதனை 'மறியங்கம்' என்று சொல்வர். நேர்வரிசையில் முன்னேறிச் செல்லுதலை 'நடசாரி' எனக் கூறுவர். கால்களைத் தரையில் சறுக்கிக் கொண்டே கம்புகளை மிக வேகமாகச் சுழற்றிச் சென்று முன்னேறுவதனைச் 'சறுக்கம்' முறை என்கின்றனர். முன்னாலும் பின்னாலும் இச் சறுக்குமுறை இடம்பெறுகிறது. மேற்சொல்லப்பட்டுள்ள சிலம்பாட்ட அடவு முறைகளை ஒயிலாட்டத்திலும் காணமுடிகிறது. இன்றைய ஒயிலாட்டத்தில் காணப்படும் கைக்குட்டைகளைக் கையில் பிடித்து ஆடும் முறையும், ஆட்டத்தின் இறுதியில் கம்புகளைக் கையில் பிடித்து ஆடும் முறையும், கால் அடி வைப்பு முறைகளும், குதித்தல், வளைந்து போதல், பின்னிறக்கம், மடக்கு போன்ற ஆட்ட அடவுகளும், ஆண்கள் மட்டுமே பங்கு பெறும் நிலையும் சிலம்பாட்டத்தின் தன்மைகளை நினைவு படுத்துகின்றன.

மேலும் சிலம்பாட்டத்தில் உள்ள சறுக்கு, பதுங்கல் முறை, மறியங்கம் போன்ற அடவுமுறைகளை ஒயிலாட்டத்திலும் காணமுடிகிறது. எதிர் எதிர் வரிசையில் நின்று ஆடும்போது இடத்தை மாற்றிக் கொள்வது போன்று ஆட்டம் அமைகிறது. அப்போது தாவிக்குதித்தல் மூலமாகவும் உடலைத் திருப்பி புரளுதல் மூலமாகவும் பதுங்கிச் செல்வது போன்று சறுக்கிச் செல்வது மூலமாகவும் இடத்தை மாற்றுவர். இச் செயல்கள் சிலம்பாட்ட உத்திகளை நினைவுபடுத்துகின்றன.

ஒயிலாட்டத்தின் ஒரு பகுதியாக இடம்பெறும் கோலாட்டத்தில் எட்டுப்பேர் அல்லது பன்னிரெண்டுபேர்

ஆடுவர். ஒவ்வொரு ஆட்டக்காரர்களின் கையிலும் கைக் குட்டைகளுக்குப் பதிலாக ஒரு முழக்கம்புகள் இரண்டு வைத்திருப்பர். இதில் ஆட்ட அடவுகளுக்குப் பெயர் கிடையாது. ஆனால் கம்படிக்கும் முறை போரிடுகின்ற செயலை உணர்த்துகிறது. ஆட்டத்தின்போது தன் எதிரே வரும் ஆட்டக்காரர்களின் கம்புகளை அடித்து அவரைக் கடந்து சென்று அடுத்தவருடன் கம்படிக்கின்ற உத்தி முறைகள் வாள், வேல், கம்பு போன்ற ஆயுதங்களைக் கொண்டு போர்வீரர்கள் எதிர் எதிர் மோதிக்கொள்ளும் நிலையைக் காட்டுவதாகக் கொள்ளலாம். இதே உத்திமுறைகள் திருநெல்வேலி, கன்னியாகுமாரி மாவட்டங்களில் வழக்கிலிருக்கும் களியாட்டத்தில் காணப்படுவதை, "ஓர் ஆட்டக்காரர், 'தன்னாள்' என்று சொல்லப்படும் தனக்கு இணையான இன்னொரு ஆட்டக் காரரைக் கண்டவுடன் அவரிடம் கம்படித்து, அவரைப் பின் பக்கமாகச் சுற்றித் திரும்பி வரும் செயல் போர்களத்தில் வீரன் ஒருவன் தன் எதிரியைச் சுற்றி வந்து போரிடுகின்ற செயலை உணர்த்துகிறது" (கு. கதிரேசன் : 1988 : 118) என்ற ஆய்வு விளக்கத்தின் மூலம் அறிந்து கொள்ளலாம். களியாட்டத்தில் ஓர் ஆட்டக்காரர் மற்ற ஆட்டக்காரர்களுடன் கம்புகளை மோதியடித்துக் கொண்டு நுழைந்து செல்லும் செயல் போர்வீரன் பல வீரர்களை சமாளித்தல் என்ற நிலையை உணர்த்துகிறது. இதே போன்று கோலாட்டத்திலும் இருவர் இருவராகச் சேர்ந்து கொண்டு கம்படித்து ஆடுதல் பின்னல் முறையில் ஆடுதல், வட்டமாகப் பக்கவாட்டில் மாறிமாறிக் கம்படித்துக் கொள்ளுதல் போன்ற அனைத்துச் செயல்களும் போர் உத்திமுறைகளை நினைவூட்டுகின்றன.

இதுவரை தந்துள்ள விளக்கத்திலிருந்து சிலம்பாட்டம், களியலாட்டம் ஆகியவற்றின் ஆட்டமுறைகளுக்கும், ஒயிலாட்டத்தின் ஆட்ட முறைகளுக்கும் உள்ள ஒற்றுமையை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. சிலம்பாட்டம் தொடக்கத்தில் வேட்டைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய பாவனை ஆட்டமாக விளங்கியது என்பது குறித்துச் சில சான்றுகளும் முன்னர் விளக்கப்பட்டது (2.2.2.1). இத்தகைய சிலம்பாட்டம் பின்னர்ப் போர்ப் பயிற்சி ஆட்டமாக மாறியது குறித்தும் விளக்கப்பட்டது (2.2.2.1).

களியலாட்டம் போர் முறையோடு தொடர்புடைய நடனம் என்பதை கு. கதிரேசன் தம்முடைய ஆய்வில் சான்றுகளுடன் உறுதி செய்துள்ளார் (1998). இத்தகைய போர்ப் பயிற்சி நடனங்களாக விளங்கிய சிலம்பாட்டம், களியலாட்டம் ஆகியவற்றிறகும் ஒயிலாட்டத்திற்கும் ஒற்றுமை காணப்படு வதிலிருந்து ஒயிலாட்டமும் போர்ப்பயிற்சி நடனமாகச் செயல்பட்டிருக்கும் என்ற முடிவுக்கு வரலாம். ஆக வேட்டைப் பயிற்சி நடனமாக இருந்த ஒயிலாட்டம் போர்ப்பயிற்சி நடனமாக மாற்றம் பெற்றறுள்ளதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. ஒயிலாட்டத்தில் காணப்படும் குத்து, அடி, எட்டுப்போடுதல், செண்டிப்பு, இழுவை, மடக்கு, குதிப்பு, புரளுதல், சறுக்கு, பின்னிறக்கம், சுற்று ஆகிய அடவுகள் வேட்டை முறைகளை நினைவுபடுத்துவதாக முன்னர்க் கருத்துரைக்கப்பட்டது. இதே அடவுகள் சில மாற்றங்களுடன் பிற்காலத்தில் போர்ப்பயிற்சி நடன அடவுகளாயின எனலாம்.

இக்காலத்தில் ஒயிலாட்டம் பெண்தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கோடு தொடர்புடையதாக விளங்குகிறது. பெண்கள் முளைப்பாரி போட்டு எட்டு நாட்களில் ஒவ்வொரு நாளும் கும்மிகொட்டி ஆடிமுடித்தவுடன் ஆண்கள் ஒயிலாட்டம் ஆடுவதைக் காணலாம். இவ்வாறு ஆடும்போது அவர்கள் பெண்தெய்வத்தை வாழ்த்திப் பாடுகிறார்கள். இதோடு இராமாயணக் கதையையும் பாடலாகப் பாடுகிறார்கள். மலைவேடர்களும் வலையர்களும் வேளாண்மைத் தொழிலை முதன்மைத் தொழிலாகக் கொண்டவுடன் அவர்களுடைய ஒயிலாட்டமும் வேளாண்மைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய முளைப்பாரிச் சடங்கோடு நெருங்கிய உறவுடையதாக மாறுகிறது. தொடக்கத்தில் வேட்டை நடனமும் போர்ப்பயிற்சி நடனமும் சடங்குத் தன்மையுள்ள பாவனை நடனங்களாக விளங்கியதால் அவற்றின் ஆட்ட அடவுகள் பொருண்மைச் சிறப்பு உடையனவாகவும், தொழில்சார்ந்த பயன்பாட்டு மதிப்பு உடையனவாகவும் விளங்கின.

ஒயிலாட்டம் பெண் தெய்வ வழிபாட்டோடும், முளைப்பாரிச் சடங்கோடும் உறவு கொண்டதாக விளங்கும்

இக்காலச் சூழலில் ஒயிலாட்ட அடவுகள் அவற்றின் பழைய பொருண்மைகளை இழக்க நேரிட்டது. வழிபாட்டுச் சடங்குச் சூழலில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டத்தில் தாள இசையுடன், பாடலிசையும் இணைந்து. பாடல்கள் பெண்தெய்வங்களின் சிறப்புகளை உள்ளடக்கியனவாக உள்ளன. இப்பாடல்களின் சந்த அமைப்பு ஒயிலாட்டத்தின் அடவுமுறைகளை அடிப்படை யாகக் கொண்டு அமைந்துள்ளது. இந்நிலையில் பாடலின் பொருண்மையே ஒயிலாட்டத்தின் பொருண்மையாக விளங்கியது.

ஒயிலாட்டத்தைச் சடங்குச்சாராச் சூழலில் நிகழ்த்தும் போது அதனுடைய பல்வேறு ஆட்டங்கள் இராமாயணக் கதையின் வாயிலாகஇணைக்கப்படுகின்றன. "இராமாயணக் கதையில் வரும் சம்பவங்களை அப்படியே ஆடிக்காட்டுவதற்கு ஒயிலாட்டத்தின் அமைப்பு இடங்கொடுப்பதில்லை. ஒயிலாட் டத்தின் வாயிலாகப் பொதுவான அளவில் ஒரு செயலையோ ஓர் உணர்வையோ வெளிப்படுத்த இயலுமேயன்றி ஒரு நிகழ்ச்சியை நடத்திக்காட்ட இயலாது. எனவே கதையை நடத்திச் செல்வதற்கு உரையாடல்களையும் பாடல்களையும் தான் சார்ந்திருக்க வேண்டியுள்ளது. இவ்வாறு உரையாடல்களையும், பாடல்களையும் ஆட்டத்தோடு இணைக்கும்போது, ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சி நாடகத்தன்மையைப் பெறுவது இயல்பான ஒன்றே யாகும்" (சுதானந்தா : 1991 :93). ஒயிலாட்டத்தின் பழைய அடவுகள் இராமாயணக் கதை நிகழ்ச்சிகளால் புதிய பொருண் மையைப் பெறுகின்றன. சான்றாக, அனுமனைப் பகைவனாக நினைத்த இலக்குவன் அவனைச் சவால்விட்டுச் சண்டைக்கு இழுப்பதைக் காட்ட 'மடக்கு' என்ற பழைய அடவு பயன்படுத்தப் படுகின்றது (பின்னிணைப்பு:2, பாடல்:5). சூர்ப்பனகை இலக்குவன் மீது காமவெறி கொண்டு அலைவதைக் காட்ட 'புரளுதல்' என்ற பழைய அடவு பயன்படுத்தப்படுகின்றது (பின்னிணைப்பு:2, பாடல்:4). ஆட்டக்காரர்கள் காலை மடக்கி உடலைத் திருப்பி வெட்டும்போது அது சவால் விடுவதைப் போலத் தோற்றமளிக்கிறது. அதேபோன்று இலக்குவன் சீற்றம் கொண்டு சூர்ப்பனகையின் மூக்கை அறுக்கப்போகும் செயல் 'பின்னிறக்கம்' என்னும் பழைய அடவினால் உணர்த்தப்படுகிறது

(பின்னிணைப்பு:2, பாடல்:6). இவ்வாறு ஒயிலாட்டத்தின் பழைய அடவுகள் புதிய பொருண்மையைப் பெறுகின்றன.

மேலும் ஒயிலாட்டம் நாடகத் தன்மையைப் பெறுவதால், இக் கலைஞர்கள் இராமாயணக் கதை மாந்தர்களைப் போன்று ஆடை, அணிகளை அணிந்து ஒப்பனை செய்து கொள்கின்றனர். ஒரே வரிசையில் நின்று ஆடும்போது கதைமாந்தராக வேடமிட்டோர் தத்தம் முறை வரும்போது வரிசைக்கு முன்னால் வந்து பேசியும், பாடியும் நடிக்கின்றனர். ஆடும்போதும் அவர்கள் வரிசைக்கு முன்னால் நின்றே ஆடுகின்றனர். ஒரு கதைமாந்தரின் பாடலும், உரையாடலும் முடிந்தவுடன் அவர் மறுபடியும் வரிசையில் இணைந்து கொள்கிறார். இவ்வாறு ஒயிலாட்டம் நாடகப் பாங்குடன் நிகழ்த்தப்படுகிறது.

சடங்குச் சார்பற்ற சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் ஒயிலாட்டம் குறித்து சுதானந்தா கீழ்க்கண்டவாறு கருத்துரைக்கிறார். "ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியின்போது உரையாடல்களும், பாடல்களும் கருத்துக்களை வெளியிடுகின்றன. ஆனால் ஆட்டம் உணர் கருத்தை வெளியிடுகிறது. இந்நிலையில் உரையாடல்களும், பாடல்களும் ஒருவகையாகப் புரிந்து கொள்ளும்போது ஆட்டம் இன்னொரு வகையாகப் புரிந்து கொள்ளப்படுவது தவிர்க்க இயலாததாகிறது. இதை இன்னும் கூர்ந்து நோக்கினால் உரையாடல்கள் ஒரு நிலையிலும், பாடல்கள் ஒரு நிலையிலு மாகப் பல்வேறு நிலைகளில் அமைவதைக் காணலாம். இத்தகைய நிலை வேறுபாடு ஒயிலாட்ட நிகழ்ச்சியைத் தொடர்ச்சியான ஒன்றாக அமையவிடாது தனித்தனிக் கூறுகளாக அமையுமாறு செய் கின்றது. இக்கூறுகளுள்ளும் ஆட்டம் எனும் கூறு முன்னரே கூறியபடி சக்திவாய்ந்த ஒன்றாகத் தனித்து நிற்கிறது. ஏனெனில், சடங்குநிலையில் ஆடப்பட்டும், பார்க்கப்பட்டும் உணரப்படுகிற ஆட்டம் மக்களை உணர் நிலைக்கு அப்பால் அமையும் சூழ்நிலைக்கு இழத்துச் செல்கிறது" (சுதானந்தா : 1991 : 94--95) . இக்கருத்தில் காணப்படும் 'மக்கள்' என்பது யாரைக் குறிக்கிறது என்பதைப் பொறுத்தே இக்கருத்தை ஏற்கவோ மறுக்கவோ முடியும். மதுரைக்கு வடகிழக்கே, 22

கிலோ மீட்டர் தொலைவிலிருக்கும் அழகர்கோயிலின் அருகேயுள்ள வலைய பட்டி என்ற கிராமத்தில் ஆடப்படுகின்ற ஒயிலாட்டம் குறித்தே சுதானந்தா தம் ஆய்வில் விளக்கி யிருக்கிறார். எனவே 'மக்கள்' என அவர் குறிப்பிடுவது வலையபட்டியில் வாழ்வோரையே என்பது தெளிவாகிறது. இவ்வூர் மக்கள் ஒயிலாட்டத்தைத் தலைமுறை தலைமுறையாகச் சடங்காட்டமாகப் பார்த்துப் பழக்கப்பட்டவர்கள். எனவே இவர்களிடையே இராமாயணக் கதைப்பாடலை உள்ளடக்கிய நாடகப் பாங்கான ஒயிலாட்டத்தை நடத்தும்போது, கதைப் பாடல்களைவிட, ஆட்டமே இவர்கள "உணர்நிலைக்கு அப்பால் அமையும் சூழ்நிலைக்கு இழுத்துச் செல்கிறது".

ஆனால் ஒயிலாட்டத்தோடு தொடாபில்லாத வேறு வட்டாராங்களைச் சேர்ந்த மக்களிடையே அதனை நடத்தும் போது அவர்களை ஆட்டம் மட்டும் கவர்வதில்லை. அதோடு அவர்களை "உணர்நிலைக்கு அப்பால் அமையும் சூழ்நிலைக்கு இழுத்துச் செல்வதுமில்லை". அவர்கள் தாள இசை, பாடலிசை, ஆட்ட அடவுகளின் சீர்மை ஆகியவற்றைத் தனித்தனியே பார்க் காமல் எல்லாவற்றையும் இணைத்து ஒரு முழுமையான ஆட்டக் கலையாகவே பார்க்கத் தெரிந்திருக்கிறார்கள். ஒயிலாட்டம் சடங் காட்டமாகப் பயன்படுத்துப்படுவது இவர்களுக்குத் தெரியாது. எனவே இவர்கள் உணர்நிலையோடு இவ் ஆட்டத்தைக் கண்டு களிக்கிறார்கள். இத்தகைய பார்வையாளர்களுக்கு இந்த ஆட்டம் நேரடியான பயன்பாட்டு மதிப்புடையதாக விளங்குவதில்லை. ஆனால் இவ் ஆட்டம் அழகியல் மதிப்புடையதாக விளங்கிறது.

பொதுவாகச் சடங்குச் சார்புடைய ஆட்டங்கள் சடங்கு சார்பற்ற ஆட்டங்களிலிருந்து பல வகைகளில் வேறுபடுகின்றன. கரகாட்டம் குறித்த ஆய்வில் இவ்வேறுபாடுகள் குறித்து விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது (2.1.3.14.11). இருப்பினும் இங்குச் சடங்கு சார்புடைய ஒயிலாட்டத்திற்கும் சடங்குச்சார்பற்ற ஒயிலாட் டத்திற்கும் உள்ள வேறுபாடுகள் குறித்துச் சுருக்கமாக விளக்கப்படுகின்றது.

சடங்குச் சார்புள்ள ஒயிலாட்டத்தில் ஆடுபவர்களின் எண்ணிக்கை வரையறையற்றது. மலைவேடர், வலையர் சாதிகளைச் சேர்ந்த ஆண்கள், பெரும்பாலோர் ஒயிலாட்டம் ஆடத் தெரிந்தவர்களாக இருக்கிறார்கள். எனவே சடங்காட்டத்தில் பெரும்பாலன ஆண்கள் பங்குபெறுவர். மேலும் சடங்குச் சூழலில் ஒயிலாட்டம் காணிக்கை ஆட்டமாகவே ஆடப்படுகின்றது. எனவே ஆடுபவர்கள் அனைவரும் தெய்வத்திற்குக் காணிக்கை செலுத்தும் நோக்கத்துடனேயே ஆடுகிறார்கள். ஒயிலாட்டத்தைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்களும் அதனைப் புதின ஆட்டமாகக் கருதியே பார்க்கிறார்கள். சுதானந்தா கூறுவது போன்று அவர்களை இவ் ஆட்டம் "உணர்நிலைக்கு அப்பால் அமையும் சூழ்நிலைக்கு இழுத்துச் செல்கிறது" (1991 : 95). இதனால் இவர்கள் இந்த ஆட்டத்தை விமர்சனம் செய்வதில்லை.

ஆனால் சடங்குச் சார்பற்ற ஒயிலாட்டத்தில் ஆடுபவர்களின் எண்ணிக்கைக்கு வரையறை உண்டு. ஏனெனில் இவர்கள் பணத்துக்காக நிகழ்ச்சியை நடத்துகிறார்கள். பார்வையாளர்கள் பலவகைப்பட்டவர்களாக, பலவகைச் சாதியைச் சேர்ந்தவர்களாக இருப்பார்கள். எனவே தான், அவர்கள் இவ் ஆட்டத்தைப் புனிதமாகக் கருதாமல், பொதுவான ஆட்டக் கலையாகக் கருதிப் பார்க்கிறார்கள். இதனால் ஆட்டத்தை விமர்சனமும் செய்கிறார்கள்.

சடங்குச் சார்புள்ள ஒயிலாட்டத்திற்குக் காலவரையறை இல்லை. வழிபாட்டுச் சடங்கு எப்போது முடிகிறதோ அப்போதே ஒயிலாட்ட நிகழ்வும் முடிகிறது. வழிபாட்டுச் சடங்குக் காலத்தை எதார்த்த காலமாகக் கொள்ள இயலாது. முன்னரே குறிப்பிட்டது போன்று (2. 1. 4. 14. 11) தெய்வமும், தெய்வ உணர்வுள்ள மக்களும் உலவுகின்ற காலத்தை 'குறியீட்டுக் காலம்' என்று குறிப்பிடுவதே பொருந்தும். இதைப் போன்றே இவ் ஆட்டத்தின் நிகழ்வுக்களுமும் 'குறியீட்டுக்களமாக' விளங்குகிறது. சடங்குச் சூழலில் எந்த இடத்தில் ஒயிலாட்டத்தை நிகழ்த்த வேண்டுமோ அந்த இடத்தில்தான் நிகழ்த்த வேண்டும்.

இந்த இடம் மரபாகத் தீர்மானிக்கப்பட்டது. தனிநபர் ஒருவரால் இதனை மாற்ற இயலாது. சடங்குச் சூழலில் இத்தகைய இடத்தில் தெய்வமும் உலவுவதாக நம்பப்படுகிறது. எனவேதான் ஒயிலாட்டத்தின் நிகழ்வுக்களம் 'குறியீட்டுக்களம்' எனச் சொல்லப்படுகின்றது.

சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் ஒயிலாட்டத்தின் காலம் வரையறுக்கப்படுகிறது. இவ் ஆட்டத்தை ஏற்பாடு செய்பவர்கள் காலத்தை வரையறுத்து அதற்கேற்ப ஆட்டக்காரர்களுக்குப் பணம் தருகிறார்கள். இவ்வாறு வரையறுக்கப்பட்ட காலம் 'தீர்மான காலம்' என அழைக்கப்படுகின்றது. காலத்தைப் போன்றே ஆடுகளமும் அமைப்பாளர்களால் வரையறுக்கப்படுகின்றது. எனவே இதனையும் 'தீர்மானக் களம்' என அழைக்கலாம்.

சடங்குச் சார்புள்ள ஒயிலாட்டத்திற்கும், சடங்குச் சார்பற்ற ஒயிலாட்டத்திற்கும் உள்ள மேற்குறித்த வேறுபாடுகள் ஒயிலாட்டத்தின் வளர்ச்சியைக் காட்டுகின்றன. சடங்காட்டமாக இருந்து சடங்குச் சார்பற்ற பொழுதுபோக்கு ஆட்டமாக ஒயிலாட்டம் வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது என்பதை இவ் வேறுபாடுகள் உணர்த்துகின்றன.

தேவராட்டம்

'தேவராட்டம்' பற்றிய ஆய்வுகள் குறைவாகவே நடைபெற்றுள்ளன. 'ராமி' என அழைக்கப்படும் துளசி. இராமசாமி 'விழிகள்' என்ற பெயரில் வெளிவந்த இதழில் 'தேவராட்டம்' என்னும் தலைப்பில் ஓர் அறிமுகக் கட்டுரையை வெளியிட்டுள்ளார் (டிசம்பர் 1982). 'தென்னிந்திய கிராமிய நடனங்கள்' என்ற நூலில் தேவராட்டம் என்ற தலைப்பில் மேலோட்டமாகச் சில கருத்துக்கள் கூறப்பட்டுள்ளன (வி.வி சடகோபன் :1960). ஏ. என். பெருமாள் 'தமிழ் நாடகம் ஓர்ஆய்வு' என்ற நூலில் 'தேவராட்டத்தில் குழுவாக இணைந்த நடிகர்கள் புராண இதிகாசச் கதைகளைத் தக்க வேடங்கள் புனைந்து நடித்துக் காட்டுவர். பாடல்கள் நிறைந்த நாடகங்களை இவர்கள்

நடிப்பர்' என்று கூறியுள்ளார் (1979 : 18) . கள ஆய்வுத் தகவல்களின் அடிப்படையில் நோக்கும்போது இக் கருத்துக்கள் சரியானவையாகத் தோன்றவில்லை. பா. விசயலட்சுமி, எம். சுப்புலட்சுமி ஆகியோர் எம். ஃபில் பட்ட ஆய்வுக்குத் தேவராட்டத்தினைத் தேர்வு செய்து ஆய்வு செய்துள்ளனர் (1983: 1988). பா. விசயலட்சுமி 'தேவராட்டம்' என்ற தலைப்பில் உத்தமபாளையம் வட்டாரப் பகுதிகளில் காணப்படும் தேவராட்டத்தினை ஆடும் இனத்தவர் பற்றியும், தேவராட்ட வகைகள் ஆடப்படும் சூழல்கள் ஆகியவை பற்றியும் விளக்கியுள்ளார். தேவராட்டம் தொடர்பான பல தகவல்கள் இவ்வாய்வின் மூலம் கிடைக்கின்றன. ஆனால் இத்தகவல்கள் ஆய்வுக்கு உட்படுத்த படவில்லை. எம். சுப்புலட்சுமி 'கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தில் நாட்டுப்புற ஆட்டங்கள்' என்ற தலைப்பில் 'கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகமும் சடங்குகளும்' தேவராட்டத்தின் இசைப்பு முறையும் உடலசைவு முறையும், சேவையாட்டம், சேலம் ஒயிலாட்டம் ஆகியவற்றின் இசைப்பு முறையும் உடலசைவு முறையும், கம்பளத்து நாயக்கர்களின் ஆட்டங்களில் தேவதுந்துமியின் பங்கு என்ற இயல்களாகப் பிரித்துத் தம் கருத்துக்களைக் கூறி யுள்ளார். இவற்றில் மூன்று, நான்கு ஆகிய இயல்களில் ஆட்டத் தின் வடிவம் பற்றிய கருத்துக்கள் அதிகம் இடம் பெற்றுள்ளன. தாம் பார்த்த ஆட்டத்தை அப்படியே வர்ணிக்கின்ற போக்கு இவ்வியலில் காணப்படுகின்றது. ஐந்தாவது இயலில் தேவ துந்துமி என்ற இசைக்கருவி கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்திலும் அவர்களுடைய ஆட்டங்களிலும் வகிக்கின்ற பங்கு ஆராயப்படு கின்றது. இதுவரை கூறப்பட்டுள்ள ஆய்வுகள் அனைத்திலும் தற்காலத்தில் வழக்கில் இருக்கும் தேவராட்டத்தினை ஓர் ஆட்டக்கலையாகக் கருதி விளக்குகின்ற போக்கே காணப்படு கின்றன. தேவராட்டம் சடங்கிலிருந்து பொழுதுபோக்குக் கலையாக வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது என்பது குறித்து ஆராய்ச்சி செய்யும் முயற்சி இதுவரை மேற்கொள்ளப்படவில்லை. எனவே அம்முயற்சி இப்பகுதியில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

தேவராட்டத்தின் இன்றைய நிலையை முழுமையாக அறிந்து கொள்ளுவதற்கு அதனைக் கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகப்

பண்பாட்டு கூறுகள் பலவற்றோடு இணைத்து நோக்க வேண்டும். தேவராட்டத்தின் வகை ஆடப்படும் சூழல்கள், பயன் படுத்தப்படும் இசைக்கருவி, ஆட்டம் தொடர்பான தொன்மக் கதைகள், கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தாரின் தொழில் முறைகள், வாழ்வியல் சடங்குகள், வழிபாட்டுச் சடங்குகள் ஆகியவை பற்றிய தகவல்களின் பின்னணியில்தேவராட்டத்தினை நோக்கும் போதே அதன் வளர்ச்சி நிலை புலப்படும்.

இனம் குறித்த விளக்கம்

கம்பளத்து நாயக்கர் என்ற இனத்தினர் ஆந்திரா விலிருந்து தமிழகத்திற்கு இடம்பெயர்ந்து வந்தவர்கள். நாயக்க மன்னர்கள் தமிழகத்தை ஆண்ட சமயத்தில் இவர்கள் இடம்பெயர்ந்து வந்தவர்கள். இவர்களுடைய தாய்மொழி தெலுங்கு மொழியாகும். இவ்வினம் ஒன்பது பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது என முன்னர்க் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது (1. 2. 2. 2) அவை தோக்கலவார், சில்லவார் கொல்லவார், சீலவார், பல்லவார், பாலவார், மாலா (டு), நித்ரவார், மதிலவார் என்ற பிரிவுகளாகும். "இவற்றில் இறுதி மூன்று பிரிவுகளைச் சேர்ந்தோர் மற்ற பிரிவுகளைச் சேர்ந்தோரைவிடத் தாழ்ந்தோ ராகக் கருதப்படுகின்றனர்'' எனத் தகவலாளி கூறினார் (சின்னணன் : சூலப்புரம் : 14 மார்ச் 1989). "இத் தாழ்ந்த மூன்று பிரிவினரில் மாலா(டு) என்ற பிரிவினரே தேவராட்டத்தில் பயன்படுத்தப்படும் தேவதுந்துமி என அழைக்கப்படும் உறுமியை இசைக்கிறார்கள். உயர்ந்தோராகக் கருதப்படும் ஆறு பிரிவினரில் சில்லவார், சீலவார், பாலவார் ஆகியோரே தேவராட்டம் ஆடுப வர்களாகக் கூறப்படுகின்றனர்" (பரமன் : பொட்டிப்புரம் : 17 மார்ச் 1989). இக்கருத்தில் முரண்பாடு காணப்படுகின்றது. "சிலர், உயர்ந்தோராகக் கருதப்படும் ஆறுபிரிவினரும் தேவராட்டம் ஆடுவதாகக் குறிப்பிடுகின்றனர்" (தேவராசன் : குருவார்பட்டி : 1 ஆகஸ்ட் 1990). இவ்வாறு கருத்து முரண்பாடுகள் இருந்த போதிலும் கூட கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தைச் சேர்ந்த ஆண் கள் அனைவரும் இவ் ஆட்டம் ஆடத்தெரிந்தவர்களாக இருக்கின் றனர் என்பதைக் காணமுடிகிறது. தேவதுந்துமி இசைப்பவர் தேவராட்டத்தின் நுட்பங்களை அறிந்தவராகக் காணப்படுகிறார்.

ஆட்ட வகைகள்

தேவராட்டம் தேவதுந்துமியின் இசைப்பு முறைக்கு ஏற்பவும் ஆட்ட அசைவுகளுக்கேற்பவும் இருபத்திரெண்டு வகைகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது. அவை : 1. ஜம்ப ஆட்டம் (குதித்து ஆடுதல்) , 2. நிலுபு ஜம்பம் (நின்று ஆடுதல்), 3. சிக்கு ஜம்பம் (தலைக் கூந்தலைச் சிக்கெடுத்து ஆடுதல்), 4. பொதி நடும் ஆட்டம், 5. ரங்கம் அலிதேதி (சாணி மெழுகும் ஆட்டம்), 6. பொட்டி போசேதி (மஞ்சள் பொடி கோலமிடும் ஆட்டம்), 7. நிம்ம பொண்டுலு கோர்சேதி (எலுமிச்சம்பழம் கோர்த்து ஆடும் ஆட்டம்), 8. பூசாரி நாயக்கர் ஆட்டம், 9. பஜகெத்து ஆட்டம் (வெற்றி பெற்ற மாடு நடப்பது போன்று ஆடுதல்), 10. நெஜகெத்து ஆட்டம் (வெற்றி பெறாத மாடு நடப்பது போன்று ஆடுதல்), 11. பசும்பொடிதப் பேதி (மஞ்சள் இடிப்பது போன்று ஆடுதல்), 12. ஒட்லு தப்பேதி (நெல் குற்றவது போன்று ஆடுவது), 13. பியாலு செர்ரேதி (அரிசியைத் தெள்ளி எடுப்பது போன்று ஆடுதல்), 14. போனாலு தீசேதி (மண்கலயங்களை வாங்க வெற்றிலை, பாக்கு, சூடம் ஆகியவற்றை எடுத்துக் கொண்டு செல்லுவது போன்று ஆடுதல்), 15. நிம்ம பொண்டுலு சுகரவேசேதி (எலுமிச்சம்பழம் எறிவது போன்று ஆடுதல்), 16. ஞெமிலி ஆட்டம் (ஆண் மயில் ஆட்டம்), 17. ஜவ்வாலிக் கப்படி ஆட்டம் (இரண்டு பெண் நொண்டி மயில்கள் ஆடும் ஆட்டம்), 18. குர் ஆட்டம் (குதிரை ஆட்டம்), 19. நொண்டிக்குர் ஆட்டம், 20-. மயிலையும் குயிலையும் பிடித்து ஆடும் ஆட்டம், 21. கரும்புக் கட்டுகளைப் பொதியில் கொண்டுவந்து வைக்கும் ஆட்டம், 22. வட்டக்கும்மியாட்டம் ஆகியவை ஆகும். இவற்றில் முதல் பதினைந்து ஆட்டங்களைப் பெண்கள் ஆடியதாகவும் மற்றவற்றை ஆண்கள் ஆடியதாகவும் கதைகளின் மூலம் விளக்குகிறார்கள் (சுப்புராமன் : கோடாங்கிபட்டி : 1 ஏப்ரல் 1989). சான்றாக ஜம்ப ஆட்டம் என்பது தேவகன்னியர்கள் பூலோகத்திற்கு வந்து ஒரு குளத்தில் உள்ள நீரில் இறங்கிக் குளிக்கும்போது குதித்துக்கொண்டே ஆடியது எனக் கூறப் படுகிறது. இதே போன்று 'ஞெமிலி ஆட்டம்' என்பது தேவர்கள் பூலோகத்திற்கு வந்து ஆண் மயிலைப் பிடித்து ஆடிய ஆட்டம் என்று கூறப்படுகின்றது. இவ்வாறு இருபத்திரெண்டு

ஆட்டவகைகள் ஒவ்வொன்றிற்கும் ஒரு கதை சொல்லப்படுகிறது (பின்னிணைப்பு : 3). இவ் ஆட்ட வகைகள் வட்டாரத்திற்கு வட்டாரம் வேறுபடுகின்றன. "வானம்பாடி ஆட்டம், பதுங்கலாட்டம், ஏமாத்தாட்டம், வெட்டாட்டம் என்ற வேறு சில ஆட்டங்கள் கோடாங்கிபட்டி மக்களால் குறிப்பிடப் படுகின்றன" (குமாரராமன் : கோடாங்கிபட்டி 1 ஏப்ரல் 1989).

தேவராட்டம் ஆடுவதற்குரிய ஆட்டக்காரர்களின் எண்ணிக்கை இவ்வளவு இருக்க வேண்டும் என்ற வரம்பு இல்லை. மேலும் இவ் ஆட்டத்திற்கு எனக் ஆட்டக் கலைஞர்கள் தனியே இல்லை. பெரும்பாலும் கம்பளத்து நாயக்க இனத்தைச் சேர்ந்த ஆண்கள் அனைவரும் தேவராட்டம் ஆடுவதற்கான பயிற்சியைப் பெற்றிருப்பபதைக் கள ஆய்வின் மூலம் அறிய முடிந்தது.

இசைக்கருவிகளும் ஆடப்படும் சூழல்களும்

தேவராட்டம் தொடங்கும்போது ஆடுவோர் நேர் வரிசையில் நிற்பர். இவர்களின் ஒப்பனை முறைகள் குறித்து முதல் இயலில் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது (1.2.5.3). ஆட்டக்காரர்களின் பின்னாலோ அல்லது ஓரத்திலோ தேவதுந்துமி இசைப்பவர் நிற்பர். தேவதுந்துமி இசைக்கத் தொடங்கியவுடன் ஆடுவோர் ஆடத்தொடங்கிவிடுவர். இருபத்திரெண்டு வகை ஆட்டங்களையும் ஆடிமுடித்தவுடன், நேர் வரிசையில் நின்று ஆடிய ஆட்டக்காரர்கள் தேவதுந்துமி இசைப்பவரை மையமாகக் கொண்டு வட்டமாகச் சுற்றி ஆடுவர். தேவராட்டத்தின் இறுதியில் ஆடுகின்ற இவ்வாட்டத்தினைச் 'சேவையாட்டம்' எனக் குறிப்பிடுகின்றனர். இவ்வாறு தேவராட்டத்தின் இறுதி ஆட்டவகையாக அமையும் சேவையாட்டம் திருநெல்வேலி மாவட்டப்பகுதிகளிலேயே காணப்படுகிறது. இப்பகுதிகளில் காணப்படும் தேவராட்டம், சேவையாட்டம் ஆகிய இரண்டிலும் தேவதுந்துமி இசையைத் தவிர வேறு இசையோ பாடல்களோ இடம்பெறவில்லை. ஆனால் மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள சேவையாட்டம் மேற்குறிப்பிட்டதிலிருந்து வேறுபடுகிறது. இது குறித்துப் பின்னர் விளக்கப்படுகின்றது.

தேவராட்டம் கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தாரின் வாழ்வியல், வழிபாட்டுச் சடங்குகள் அனைத்தோடும் தொடர்புடையதாக விளங்கிறது. இச்சடங்குகள் குறித்து முதல் இயலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது (1.2.3.3). இருந்த போதும் இவ்வியலிலும் அவ்விளக்கம் தேவை என்பதால் சுருக்கமாக இங்குத் தரப்படுகிறது.

பூப்புச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் பதினாறாவது நாள் நிகழ்ச்சி மிக முக்கியமானதாக விளங்குகிறது. இந்நாளில் பூப் பெய்திய பெண்ணை வீட்டிலிருந்து கோட்டை மந்தைக்குச் சில சடங்குகள் செய்வதற்காக அழைத்துச் செல்லும்போது ஊர்வலத்தின் முன்னர் தேவராட்டம் ஆடிச் செல்லப்படுகிறது.

திருமணச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் மணமகனைத் திருமணக் குடிசைக்கு அழைத்துச் செல்வதும் ஒன்றாகும். மணமகன் குதிரையில் ஏறி ஊருக்கு வெளியே அமைக்கப் பட்டிருக்கும் திருமணக் குடிசைக்கு வரும்போது முன்னே தேவராட்டம் ஆடி வருவது மரபு. திருமணம் முடிந்த பின்னர் மணமகனும், மணமகளும், 'துறை மிதித்தல்' என்ற சடங்கினைச் செய்யச் செல்லும்போதும், அதனைச் செய்து வீடு திரும்பும் போதும் தேவராட்டம் ஆடப்படுகிறது.

இறப்புச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் பதினாறாம் நாள் நிகழ்ச்சிகள் முக்கியமானவையாகும். இந்நாளில் சுடுகாட்டிற்குச் சடங்கு செய்யச் செல்லும்போதும், சடங்கு முடித்து வீடு திரும்பும்போதும் தேவராட்டம் ஆடப்படுகிறது.

சக்கம்மா தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் 'வில்வக்கூடை' சுமந்து செல்லுதல் அல்லது 'பொதிகொண்டு' செல்லுதல் என்ற நிகழ்ச்சியின் போது தேவராட்டம் ஆடப் படுகின்றது. பெண்கள் பொதிகொண்டு செல்லும்போதும், பொதிபிரித்துத் திரும்பும்போதும் தேவராட்டம் ஆடப்படும்.

கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தினர் இன்றும் வேட்டைக்குச் செல்லும் பழக்கமுடையவர்களாக விளங்குகின்றனர். இவர்கள்

வேட்டைக்குச் செல்லும் முன்னரும், சென்ற பின்னரும் சில சடங்குகளைச் செய்கின்றனர். வேட்டைக்குச் செல்லுவதற்கு முன்னர் 'தேவமொக்கு' என்ற சடங்கு செய்யப்படுகின்றது. சக்கம்மாதேவி கோவிலின் முன் வேட்டைக்குச் செல்வோர் அனைவரும் கூடி தேவதுந்துமியின் இசைக்கேற்ப ஆட்டம் ஆடிப் பின்னர் வேட்டைக்குச் செல்கிறார்கள். அதே போன்று வேட்டையில் கிடைத்த பன்றி, மான், கேளை போன்ற பெரிய விலங்குகளோடு இவ் ஆண்கள் தேவதுந்துமி முழங்க ஆட்டத்துடன் ஊருக்குள் நுழைவர். இத்தகைய வேட்டைத் தொழில் மனித சமூகத்தின் முதல் தொழிலாக விளங்கியது. இன்றைய நிலையில் இவ்வினத்தாருக்கு முதன்மையான தொழில் வேளாண்மையாகும். இத்தோடு கால்நடை வளர்ப்புத் தொழிலையும் செய்து வருகிறார்கள்.

இதுவரை இன்றைய நிலையில் ஆடப்படும் தேவராட்டத்தின் ஆட்ட வகைகள், ஆடப்படும் சூழல்கள், ஆடுவோரின் தொழில்முறைகள் ஆகியன பற்றிய தகவல்கள் தரப்பட்டுள்ளன. இத்தகவல்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு தேவராட்டம் எவ்வாறு சடங்காட்டமாக விளங்கி பொழுதுபோக்கு ஆட்டமாக வளர்ந்தது என்பது குறித்து விளக்கப்படுகிறது.

தேவராட்டத்தின் ஆட்டவகைகள், அவை ஆடப்படும் வரிசை முறையில் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்புடையனவாக விளங்குகின்றன என்று கூற முடியாது. இன்றைய நிலையில் இவ் ஆட்ட வகைகள் வாழ்வியல் மற்றும் வழிபாட்டுச் சடங்குகளோடு தொடர்புடையனவாக விளங்குகின்றன. ஆனால் தொடக்க காலத்தில் தேவராட்டம் வேட்டைத்தொழிலை நினைவுபடுத்தும் ஒரு பாவனை நடனம் என்ற நிலையில் தோன்றியிருக்க வேண்டும். இக்கருத்தினைச் சில ஆதாரங்கள் கொண்டு உறுதி செய்யலாம்.

தேவராட்ட ஆட்ட வகைகளில் பல, விலங்குகளோடு தொடர்புடையனவாக உள்ளன. பஜகெத்து ஆட்டம், மயிலாட்டம், மயிலையும் குயிலையும் பிடித்து ஆடும் ஆட்டம்

ஆகியன விலங்குகளோடு தொடர்புடையனவாக விளங்கு கின்றன. மேலும் திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதியில் ஆடப்படும் தேவராட்டத்தில் வானம்பாடி ஆட்டம், பதுங்கல் ஆட்டம், ஏமாத்து ஆட்டம், வெட்டாட்டம் என்ற ஆட்ட வகைகளும் இருப்பதைக் கள ஆய்வில் கண்டுகொள்ள முடிந்தது. இவற்றை மனத்திற் கொண்டு பார்க்கும்போது வேட்டைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய பாவனை நடனமாக இவ் ஆட்டம் தோற்றம் கொண்டிருக்கலாம் என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. புராதன மனிதர்கள் வாழ்ந்த குகைகளில் காணப்படும் சித்திரங்கள் அவனது பொருளாதார நடவடிக்கை யுடன் தொடர்புடையனவாக விளங்குகின்றன. "பிரான்ஸின் தென்பகுதியிலும் ஸ்பெயின் நாட்டின் வடபகுதியிலும் கி. மு. மூவாயிரத்திலிருந்து பத்தாயிரம் வரை உள்ள காலத்தைச் சேர்ந்த வேட்டைக் காட்சிகளைச் சித்திரிக்கும் குகை ஓவியங்கள் காணப்படுகின்றன. வட ஆப்பிரிக்காவிலும் இத்தகைய வேட்டைக் காட்சிகள் அடங்கிய குகை ஓவியங்கள் காணப் படுகின்றன. வடஆப்பிரிக்காவில் காணப்படும் பலகுகை ஓவியங்களில், உடலின் ஒரு புறத்தில் கைவேல் பாய்ந்த நிலையிலும், 'பூமராங்' மற்றும் குறுந்தடியினால் தாக்கப்பட்டது போலும் பல மிருகங்கள் சித்திரிக்கப்பட்டுள்ளன. மிருதுவான சுவரில் வரையப்பட்ட விலங்குகளின் ஓவியங்கள் ஈட்டியினால் வலுவாக எறியப்பட்டதனால் துவாரங்களுடன் காட்சியளிக் கின்றன" என்று கேம்பலின் கருத்தாக ஆ. சிவசுப்பிரமனியன் குறிப்பிடுகிறார் (1988 : 40). இக்குகை ஓவியங்கள் வேட்டைச் சடங்குச் செயல்களாகக் கருதத்தக்கவை. இவ்வாறு ஓவியங்களை வரைந்த பின்னர் வேட்டைக்குச் சென்றால் நிறைய விலங்குகள் கிடைக்கும் என்று நம்பினர்.

இக்குகை ஓவியங்களைப் போலவே வேட்டை நடனங் களும் வேட்டைச் சமுதாயத்தில் தோன்றின. வேட்டைக்குச் செல்லும் முன்னர் ஆடும் இத்தகைய நடனங்களில் குறிப்பிட்ட விலங்குகளின் தோலைப் போர்த்திக்கொள்வதும் அவைகளின் தலைகளைப்போல் செய்யப்பட்ட போலித் தலைகளை அல்லது

முகமூடிகளை அணிந்து கொள்வதும் இனக்குழு நடனங்களில் இன்றும் இடம்பெறுகின்றன. இந்நடனங்கள் பாவனை நடனங்களேயாகும். "இன்றும் கூட பிரேசிலியின் நாட்டிலுள்ள போரோரோ (Bororo) இனக்குழுவினர் ஜாகுவார் (Jaguar) என்னும் பெரிய காட்டுப்பூனையினை வேட்டையாடும் முன்னர் ஜாகுவார் குறித்து இரவில் பாடல்கள் பாடுவார்கள். மறுநாள் காலையில் ஜாகுவாரின் படத்தைத் தரையில் வரைந்து அதைச் சுற்றி நடனம் ஆடுவார்கள். பின்னர் அப்படத்தின் மீது ஈட்டி எறிவார்கள். படத்திலுள்ள ஜாகுவாரின் கண்ணின் மீது யாராவது ஈட்டியால் குத்திய பிறகே உண்மையான வேட்டைக்குச் செல்வார்கள். இதனையொத்த பழக்கம் இன்றும் ஆஸ்திரேலியப் பழங்குடிகளால் பின்பற்றப்படுகிறது. ஜாகு வாருக்குப் பதிலாகக் கங்காருவின் படம் தரையில் வரையப் பட்டிருப்பது ஒன்று தான் இதில் மாறுதலான அம்சமாகும்" (ஆ. சிவசுப்பிரமணியன் : 1988 :42). ஜான்லூயிஸ் என்ற மானிடவியலார் ஆஸ்திரியப் பழங்குடி மக்களிடம் இத்தகைய வேட்டை நடனங்கள் காணப்படுவதைச் சுட்டிக்காட்டி யிருக்கிறார். "மானின் தலை போன்ற உருவத்தை ஒரு மனிதன் தன் தலையில் கவிழ்த்துக்கொண்டு ஆடும் காட்சி திராய்ஸ் பெரெரெஸ் (Trois-Freres) என்ற குகைச் சுவர்களில் காணப் படுவதைச் சுட்டி, வேட்டையில் வெற்றி பெறுவதற்காக இந்நடனம் ஆடப்பட்டிருக்கும் எனக் குறிப்பிடுகிறார்" (1984 :212). மேற்கூறிய கருத்துக்களின் அடிப்படையில் பார்க்கும் போது தேவராட்டமும் தொடக்கத்தில் வேட்டைத் தொழிலை நினைவு படுத்தும் பாவனை நடனமாக இருந்திருக்கலாம் என்று எண்ணத் தோன்றுகிறது. இதனை இன்னும் சில சான்றாதாரங்கள் மூலம் உறுதி செய்யலாம்.

கம்பளத்து நாயக்கர் இனத்தவர்கள் இன்றும் வேட்டைக்குச் செல்லும் பழக்கமுடையவர்களாக இருக்கிறார்கள் என்று முன்னர்க் கூறப்பட்டது (2.3.4.1.5). வேட்டைக்குச் செல்வதற்கு முன்னும் சென்ற பின்னரும் தேவராட்டம் என்ற சடங்கு நடனத்தை ஆடுகின்றனர். தொடக்கத்தில் ஆண்கள் நேர் வரிசையாக நிற்பர். இவர்களுக்குப் பக்கவாட்டில் தேவதுந்துமி என்ற இசைக்கருவியை வாசிப்பவர் நிற்பார்.

தேவதுந்துமி இசைக்கேற்ப ஆட்டத்தைத் தொடங்குவர். ஆட்டம் முடியும்போது தேவதுந்துமி இசைப்போரை மையமாகக் கொண்டு வட்டமாகச் சுற்றி ஆடுவர். இது ஒரு பாவனைச் செயல்போல் தோன்றுகிறது. இச்சூழலில் தேவதுந்துமியின் இசையை விலங்குகளின் ஒலிகளாகப் பாவிக்கலாம். தேவதுந்துமி வாசிப்போர் தொடக்கத்தில் நேர்வரிசையில் நின்று ஆடுவது வேட்டை ஆடத் தொடங்கு வதைப் பாவனை செய்வதாகக் கொள்ளலாம். இறுதியில் தேவதுந்துமி இசைப்போரைச் சுற்றிவந்து வட்டமாக ஆடுவது என்பது வேட்டைப்பொருளை மையப்படுத்தி அதனை வேட்டையாடுவது என்ற பொருண்மையைக் குறிப்பதாகக் கொள்ளலாம். வட்டமாக நின்று ஆடுவதைச் 'சேவையாட்டம்' எனக் குறிக்கின்றனர். இவ் ஆட்டத்தின் போது பதுங்கல் ஆட்டம், ஏமாத்தாட்டம், வெட்டாட்டம் போன்ற ஆட்ட வகைகள் இடம் பெறுகின்றன. இவ்வாட்ட வகைகள், வேட்டை உத்திமுறைகளைக் குறிப்பனவாகக் கொள்ளலாம். ஆக இவற்றையெல்லாம் கருத்தில் கொண்டு பார்க்கும்போது தேவராட்டம் வேட்டைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய பாவனை நடனமாகத் தொடங்கியிருக்கும் என்ற முடிவு பெறப்படுகின்றது.

தொழில்முறை மாறும்போது அவற்றிற்கேற்பச் சடங்கு முறைகளும் மாறுவது இயல்பு. ஆதிமனிதன் வாழ்க்கையானது விலங்குகளைக் கொன்றுதின்பதிலும், ஆங்காங்கே தாமாக வளர்ந்து நிற்கும் பொருள்களை உண்பதிலும் கழிந்தது. பின்னர் விதைகளை மண்ணில் ஊன்றி அவைகளைத் தீவிரமாகப் பேணி வளர்ந்து பெரும் பயன் ஈட்டலாம் என்ற உண்மை அவனுக்குப் புலனாகிறது. தாவரங்களின் வளர்ச்சியை முறைப்படுத்தி அவை பல்கிப்பெருக வழிகண்டதானது முற்றிலும் புதிய தீவிரமான தொரு மாற்றமாக ஆதி மனிதனின் வாழ்வில் அமைந்தது. இத்தகைய வேளாண்மைச் சமூகத்தில் வேளாண்மையோடு தொடர்புடைய சடங்குகள் தோன்ற ஆரம்பித்தன. தேவராட்ட வகைகளில் முதல் பதினைந்து ஆட்டங்கள் பெண்களால் ஆடப்படுவதாகத் தொன்மக் கதைகள் குறிப்பிடுகின்றன. இவ்

ஆட்டங்களில் உணர்த்தப்படும் பாவனைகள் அனைத்தும் பெண்களின் தொழிலோடு தொடர்புடையனவாக விளங்கு கின்றன. நெல்குத்துதல், மஞ்சள்பொடி கோலமிடுதல், பொதிநடுதல், அரிசிபுடைத்தல், கரும்புக் கட்டுகளைச் சுமத்தல் போன்ற ஆட்ட வகைகள் பெண்கள் செய்கின்ற தொழிலை உணர்த்துகின்றன. மேலும் நெல், கொழுக்கட்டை, அரிசி, கரும்பு, மஞ்சள் ஆகியவை பயிரின வளமையின் குறியீடுகளாகும். இவற்றோடு மனித இன வளமையின் ஆதாரமான பெண்களைத் தொடர்புப்படுத்தும் வகையில் மேற்குறிப்பிட்ட ஆட்டவகைகள் அமைந்துள்ளன. இன்னொரு முறையில் சொல்வதானால், நெல்குத்துதல் ஆட்டம், மஞ்சள் பொடி கோலமிடுதல் ஆட்டம், பொதிநடுதல் ஆட்டம், அரிசி புடைத்தல் ஆட்டம், கரும்புக்கட்டு சுமத்தல் ஆட்டம் ஆகியவை வளமைச் சடங்காட்டங்களாகும்.

வேளாண்மைத் தொழிலைத் தொடங்கி வைத்தவர்கள் பெண்களே என்ற கருத்து முன்னர் (2. 1. 3. 10), விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. இதனால்தான் வேளாண்மைத் தொழி லோடு தொடர்புடைய மேற்குறிப்பிட்ட ஆட்டங்களைப் பெண்கள் ஆடுவதாகக் கதைகள் கூறுகின்றன. இக்காலத்தில் ஆண்கள் மட்டுமே தேவராட்டத்தை ஆடுகின்றனர். பெண்கள் ஆடுவதாகத் தொன்மக்கதைகளை குறிப்பிடுவதற்கும், நடைமுறையில் ஆண்கள் ஆடுவதற்கும் முரண்பாடுகள் இருப்பதுபோல் தோன்றுகிறது. வோளண்மைத் தொழிலைப் பெண்கள் தொடக்கத்தில் செய்ததால் அத்தொழில் தொடர்பான சடங்குகளை அவர்களே செய்திருக்கக்கூடும். பின்னர் வேளாண்மைத் தொழில் ஆண்கள் கைக்குச் சென்ற பின்னர் இவ் ஆட்டத்தை ஆண்கள் ஆடத் தொடங்கியிருப்பார்கள் "தாய்வழிஉரிமையிலிருந்த சமூகம் தந்தை வழி உரிமைக்கு மாறிய போது புரோகிதத்தலைமையும் சடங்குகளும் அதற்கேற்றால் போல் உருமாற்றம் பெற்றன" என்று டி டி கோசாம்பி கூறுவார் (1989:86). இக்கருத்தினடிப்படையில் தொன்மக்கதைகள் குறிப்பிடுகின்ற செய்திகளைத் தெளிவாக விளங்கிக் கொள்ளலாம்.

வேளாண்மைச் சமூகத்திற்கு மழை இன்றியமையாதது. வேட்டைச் சமூகம், கால்நடைச் சமூகத்திற்கும் மழை அவசியம் தான் என்றாலும் வேளாண்மைச் சமூகத்திற்கு மிகவும் இன்றியமையாததாகும். மழை இல்லாத காலங்களில் மழையைப் பெய்விப்பதற்கு மழையைப் போன்று பாவனை செய்து சடங்காட்டம் ஆடினர். "எடுத்துக்காட்டாக மழை வேண்டு மானால் மேகங்கள் சேர்வது போலவும் இடியிடிப்பது போலவும் பாவித்து ஒரு நடனத்தை நாம் விரும்புகின்ற யதார்த்தம் நிறைவேறியதாகக் கற்பனை செய்து நடத்திக் காட்டினர்" (ஆ. சிவசுப்பிரமணியன் : 1988 :14). இத்தகைய மழைநடனம் தேவராட்டத்தின் ஆட்டவகைகளில் ஒன்றாக விளங்குகிறது. தேவராட்டத்தில் 'பக்கவாட்டு ஆட்டம்' என்று சொல்லப் படுகின்ற ஆட்டம் மின்னல் வேகத்தில் ஆடப்படுகிறது. மிக விரைவாக ஒரு பக்கத்திலிருந்து இன்னொரு பக்கத்திற்கு வந்து அதே பக்கத்திற்குத் திரும்பிச் செல்கின்றனர். இவ்வாறு ஆடும்போது உறுமி இசைக்கப்படுகிறது. இவ் ஆட்டத்தில் உறுமி ஒலியை இடியின் முழக்கமாகவும் விரைவாக ஆடுவதை மின்னலாகவும் பாவனை செய்வது போன்று தோன்றுகிறது. தொடக்க காலத்தில் மழைவேண்டிச் செய்யப்பட்ட பாவனை சடங்காட்டமான 'பக்கவாட்டு ஆட்டம்' (தேவராட்ட வகைகளில் ஒன்று) பிற்காலத்தில் மாறியிருக்கிறது எனலாம்.

மேலே இடம்பெற்ற விளக்கங்களிலிருந்து இன்றைய நிலையில் வழக்கில் காணப்படும் தேவராட்டம் பல்வேறு தொழில்சார்ந்த பாவனைச் சடங்காட்டங்களின் கவவை என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. அதாவது கம்பளத்து நாயக்க இனத்தினர் தொடக்கத்தில் வேட்டைத் தொழிலைச் செய்து வந்ததால் வேட்டைச் சடங்காட்டத்தினை உருவாக்கினர். பின்னர் அவர்களுடைய தொழில்முறை மாறும்போது அத்தொழில்களுக்கேற்ப புதிய சடங்காட்டங்கள் தோன்றின. அவர்கள் வேளாண்மைத் தொழிலை முதன்மைத் தொழி லாகவும், கால்நடை வளர்ப்பு வேட்டை ஆகியவற்றை இரண்டாம் நிலைத் தொழில்களாகவும் கொண்டனர். இவ்வாறு மாற்றத்திற்கு உட்பட்ட சடங்காட்டமான 'தேவராட்டம்' பின்னர்

சக்கம்மா என்ற பெண்தெய்வ வழிபாட்டோடு தொடர்பு டையதாகவும், அதன் பின்னர் அவர்களுடைய வாழ்வியல் சடங்குகள் அனைத்தோடும் தொடர்புடையதாகவும் மாறியது.

சக்கம்மா என்ற பெண் தெய்வம் பெல்லாரி தேசத்திலிருந்து கம்பளத்து நாயக்கர்களுக்குத் துணையாக வந்ததாகக் கூறப்படுகிறது. கம்பளத்து நாயக்கர்களின் இந்த நம்பிக்கையைத் துளசி இராமசாமியும் சுட்டிக் காட்டியிருக்கிறார் (1985 : 69). 'சக்க' என்ற சொல்லுக்கு 'மழை' என்ற பொருள் உண்டு. மழையைத் தெய்வமாகக் கருதிஅதனைப் பூமிக்கு வரவழைப்பதற்காக மழைச்சடங்காட்டம் நிகழ்த்தப்பட்டது குறித்து முன்னர் விளக்கப்பட்டது (2. 3. 5. 2. 2). ஆக ஒரு காலத்தில் மழைத் தெய்வமாக விளங்கியது காலவோட்டத்தில் பெண் தெய்வமாக மாற்றப்பட்டது என்பதை இக்காலச் சடங்கு முறைகளிலிருந்து உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது. இதைப் போன்றே தொழில்சார்ந்த சடங்காட்டங்களாக இருந்தவை இணைந்து தேவராட்டமாக மாறி, இன்றைய நிலையில் சக்கம்மா என்ற பெண் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கோடு தொடர்பு டையதாக விளங்குகிறது.

இன்றைய நிலையில் மழைக்காக மட்டும் சக்கம்மா வழிபாடு நடத்தப்படுவதில்லலை. கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தினரின் எல்லா நலன்களுக்காகவும் வழிபாடு நடத்தப் படுகிறது. தேவராட்டமும் இன்றைய நிலையில் ஒரு குறிப்பிட்ட நோக்கத்திற்காக ஆடப்படுவதில்லை. கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தினர் அனைவரும் ஒன்றுபட்டு சக்கம்மா தெய்வத்தை வழிபடுகிறார்கள் அல்லது சக்கம்மாவுக்குச் சேவை செய் கிறார்கள் என்பதைக் காட்டுவதற்கே தேவராட்டம் நிகழ்த்தப் படுகிறது. இத்தகைய ஒற்றுமையுணர்வைக் காட்டுவதற்கே திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் வாழ்கின்ற கம்பளத்து நாயக்கர்கள் தங்களுடைய தேவராட்டத்தின் தொடக்கத்தில் நேர்வரிசையில் நின்று ஆடியவர்கள் ஆட்டத்தின் இறுதியில் தேவதுந்துமி இசைப்போரை மையமாகக் கொண்டு வட்டமாக நின்று ஆடுகிறார்கள். இத்தகைய இறுதி ஆட்டம் இன்று 'சேவையாட்டம்' என அழைக்கப்படுகிறது.

தொடக்கத்தில் இவ்வாட்டம் வேட்டைச் சடங்காட்டமாக இருந்திருக்கவேண்டும் என்பது குறித்து ஆய்வாளருக்குக் கிடைத்த சில ஆதாரங்களுடன் முன்னர் விளக்கப்பட்டுள்ளது. (2.3.5.1.2) . ஒரு வகை ஆட்டம் எல்லாக் காலகட்டத்திலும் ஒரே நோக்கத்திற்காக ஒரே பெயரில் ஆடப்படும் என்று சொல்ல இயலாது. சமூக மாற்றத்திற்கேற்ப அவ் ஆட்டத்தின் செயல்பாடும் பெயரும் மாறலாம். எனவே தான் ஒரு காலத்தில் வேட்டைச் சடங்காட்டமாக விளங்கியது பின்னர் சேவையாட்ட மாக மாறியது. சேவையாட்டத்தில் ஆடுபவர்கள் வட்டமாக நின்று ஆடுவது கவனிக்கத்தக்கது.

இச் சமூகத்தில் வட்ட வடிவம் ஒரு முக்கிய இடத்தைப் பெறுகிறது. இக்காலத்திலும் அவர்களுடைய வீடுகள் பல வட்டவடித்திலேயே அமைந்துள்ளன. இன்று சில வீடுகள் புதிதாகக் கட்டப்பட்டாலும் கூட அவ் வீட்டினுள்ளே வட்டவடித்தில் ஓர் அறை அமைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம். வீட்டு அமைப்பு மட்டுமின்றிக் கோவில் அமைப்பும் வட்ட வடிவிலேயே காணப்படுகின்றது. இலந்தைமுட் கொப்புகளை வட்டமாக நட்டு அதன் நடுவே சக்கம்மா தெய்வத்தை வைத்திருக்கிறார்கள். மேலும் இவர்கள் வேட்டைக்குச் செல்லும்போது முதலில் விலங்குகள் இருக்கும் இடத்தைத் தெரிந்துகொண்டு அவ்விடத்தைச் சுற்றி அனைவரும் வட்டமாக நின்றுக்கொண்டு தங்கள் வேட்டை நாயை ஏவிவிடுகிறார்கள். வேட்டைநாய் விலங்கு இருக்கும் இடத்தை மோப்பத்தினால் அறிந்து அவ்விலங்கை விரட்டத் தொடங்கிய வுடன் வட்டமாக நிற்பவர்கள் அனைவரும் முன்நோக்கி நகர்ந்து விலங்கை நெருங்கிக் கொல்கிறார்கள். இத்தகவல்களிலிருந்து வட்டம் என்பது சமூக, பொருளாதார ஏற்றத்தாழ்வுகள் அற்ற ஒற்றுமையின் குறியீடாக விளங்குவதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. நேர்வரிசை முறையில் முதலாவது, இரண்டாவது என்ற படிநிலை உருவாக வாய்ப்பு ஏற்படுகிறது. ஆனால் வட்ட முறையில் யார் முதலாவது, யார் இரண்டாவது என்று தீர்மானிக்க முடியாது. வட்டமாக நிற்கும்போது அனைவரும் சமமே. எனவே, கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தினர் அனைவரும்

ஏற்றத்தாழ்வு பாராது ஒன்றுபடச் சக்கம்மா தெய்வத்தை வழிபடுவதை அல்லது அத்தெய்வத்துக்குச் சேவை செய்வதைக் குறிப்பதாகவே வட்டவடிவில் ஆடப்படும் சேவையாட்டத்தைக் கொள்ளத் தோன்றுகிறது.

இவ்வாறு சக்கம்மா தெய்வத்தை சேவிக்கும் நோக்கத்தில் உருவான சேவையாட்டம் பின்னர் நிறுவனச் சமயக் கடவுளான திருமாலைச் சேவிப்பதற்கான ஆட்டமாக மாறியது. இந் நிலையில் தேவராட்டத்தின் இறுதி ஆட்ட வகையாக இருந்த சேவையாட்டம் தனி ஆட்டமாகப் பிரிந்தது. பின்னர்ச் சேவையாட்டத்தின் செயல்பாட்டிற்கேற்ப அது தேவராட்டத் திலிருந்து பல்வேறு நிவைகளில் வேறுபடுகிறது. இவ்வேறுபாடு களை அறிந்துகொள்வதற்கு முன்னர் சேவையாட்டம் எவ்வாறு திருமால் வழிபாட்டோடு தொடர்புடையதாக விளங்கியது என்பதை அறிந்து கொள்ளலாம்.

கம்களத்து நாயக்கர் சமூகம் ஒன்பது பிரிவுகளாகப் பிரிக்கப்பட்டுள்ளது குறித்து முன்னர்க் (2.3.1) குறிக்கப்பட்டது. இப் பிரிவுகளில் மாலா(டு), நித்ரவார், மதிலவார் ஆகியவற்றைச் சேர்ந்தவர்கள் மற்ற பிரிவினரான தோக்கலவார், சில்லவார், சீலவார், கொல்லவார், பல்லவார், பாலவார் ஆகியோரைவிடச் சமூக நிலையில் தாழ்ந்தவர்களாகக் கருதப்படுகின்றனர். சமூக நிலையில் சமமானர்களாகக் கருதப்படுகின்றனர். சமூக நிலையில் நமமானவர்களாகக் கருதப்படும் ஆறு பிரிவினரில் பாலவார் பிரிவினர் மற்றவர்களைவிடப் பொருளாதார நிலையில் உயர்ந்தோர்களாகக் கருதப்படுகின்றனர். இப் பாலவார் பிரிவைச் சேர்ந்தோர் மற்றப் பிரிவுகளைச் சேர்ந்தோரைவிட உயர்ந்தோ ராகக் கருதப்படுகின்றனர். இப் பாலவார் பிரிவில் ஒன்பது உட்பிரிவுகள் அடங்கியுள்ளன. இவற்றுள் இர்ரிகாரர் பிரிவைச் சேர்ந்தோர் மற்றப் பிரிவுகளைச் சேர்ந்தோரைவிட உயர்ந்தோ ராகக் கருதப்படுகின்றனர். காரணம் இப்பிரிவைச் சேர்ந்தோரில் பெரும்பாலோர், அதிக நிலத்துக்குச் சொந்தக்காரர்களாக விளங்குகின்றனர். கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தினரால் தெய்வத்துக்கு நிகராகக் கருதப்படும் தேவாரம் ஜமீன்தார்

இர்ரிகாரர் பிரிவைச் சேர்ந்தோர் ஆவார். இவ் இர்ரிகாரர் பிரிவினரே சேவையாட்டத்தை உருவாக்கியவர்கள் என்ற நம்பிக்கையும் நிலவுகிறது. ஆனாலும் பாலவார் பிரிவில் அடங்கியுள்ள ஒன்பது உட்பிரிவுகளைச் சேர்ந்தோரும் சேவையாட்டம் ஆடுகின்றனர். சேவையாட்டம் ஆடும் பாலவார் பிரிவினர் மற்ற பிரிவினரைவிடப் பொருளாதார நிலையில் உயர்ந்தவர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. தொடக்கத்தில் சக்கம்மா தெய்வத்தை மட்டும் வழிபட்டு வந்த இப்பிரிவினர் பொருளாதார நிலையில் உயர்ந்தவர்கள் என்பது குறிப்பிடத் தக்கது. தொடக்கத்தில் சக்கம்மா தெய்வத்தை மட்டும் வழிபட்டு வந்த இப்பிரிவினர் பொருளாதார நிலையில் உயர்ந்த பின்னர் நிறுவனச் சமயத்தெய்வமான திருமாலையும் வழிபடத் தொடங்கினர். ஒரு மனிதன் அல்லது மக்கள் குழுவின் உயர்ந்த பொருளாதார நிலை அவனுடைய அல்லது அவர்களுடைய பண்பாட்டு நிலைகளில் மாற்றம் ஏற்படுத்துவதனை அன்றாட வாழ்க்கையில் காணலாம். இந்த வகையில் பொருளாதார நிலையில் உயர்ந்த பாலவார் பிரிவினர் சக்கம்மா தெய்வத்தோடு திருமாலையும் வழிபடத் தொடங்கியதின் விளைவாகவே சக்கம்மா தெய்வத்தை வழிபடப் பயன்பட்ட சேவையாட்டம் தேவராட்டத்திலிருந்து பிரிக்கப்பட்டுத் தனி ஆட்டமாக மாற்றப்பட்டது.

இவ் ஆட்டம் சக்கம்மா தெய்வத்தைச் சேவிக்கும் ஆட்டமாகத் திகழ்ந்தபோது அதில் பாடல்கள் இடம்பெற வில்லை. மேலும் தேவதுந்துமி என்ற இசைக்கருவி மட்டுமே பயன்படுத்தப்பட்டது. ஆட்டக்காரர்களும் அன்றாடம் அணியும் ஆடைகளுடனே ஆடினர். ஆனால் சேவையாட்டம் திருமால் வழிபாட்டோடு தொடர்புடையதாக மாறியபோது சில மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டது.

வைணவக் கோயில்களில் அரையர் என்போர் ஆழ்வார் பாசுரங்களைப் பாடி ஆடுகின்றனர். இவ்வழிபாட்டு ஆட்டத்தின் தாக்கத்திற்குச் சேவையாட்டம் உட்படத் தொடங்கியது எனலாம். அரையர்கள் ஆழ்வார் பாசுரங்களைப் பாடி ஆடுகின்ற ஆட்டம் 'அரையர் சேவை' என அழைக்கப்படுகின்றது. இது குறித்து

சு. வேங்கடராமன் விரிவாக விளக்கி நூலொன்று வெளியிட்டிருக்கிறார் (1985). அரையர்கள் சேவை நிகழ்த்தும்போது முதலில் தாளங்களைத் தட்டி கொண்டாட்டம் செய்கிறார்கள். அடுத்து அன்றைக்கு உரிய ஆழ்வார் பாசுரத்தைப் பண்ணுடன் இசைக்கிறார்கள். அப்போது தம்கைகளில் உள்ள தப்பு என்ற தோற் கருவியைத் தட்டி இசைக்கிறார்கள். பாசுரம்பாடி முடிந்தவுடன் தாளத்தை இடுப்பில் வைத்துக்கொண்டு அபிநயம் செய்கிறார்கள். இவர்கள் அரையர் சேவை நிகழ்த்தும்போது தலையில் பருத்திப் பட்டாலான துணியைக் கட்டித் தொங்க விட்டு அதன்மேல் கூம்பு வடிவிலான தொப்பி அணிந்திருப்பர். தொப்பியின் முகப்பில் தென்கலை நாமவடிவம் பதிக்கப் பட்டிருக்கும்.

இத்தகைய அரையர் சேவையின் தாக்கத்துக்கு சேவையாட்டம் உட்பட்டிருப்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. இதனைச் சில சான்றுகளுடன் உறுதி செய்யலாம். அரையர் சேவை கலைஞர்கள் தென்கலைத் திருநாமம் பதிக்கப்பட்ட தொப்பியை அணிந்திருப்பதைப் போன்று சேவையாட்டக் காரர்களும் தென்கலைத் திருநாமம் அணிந்திருப்பர். மேலும் தலையில் வெண்மை நிறத்தாலான உருமால் கட்டியிருப்பர். அவ்வுருமாலின் முன்பகுதியில் நாமம் போன்ற வடிவம் தோன்றுமாறு 'கண்டை' என்று அழைக்கப்படுகின்ற துணிப் பட்டையினைச் சுற்றியிருப்பர். அரையர்கள் திருமால் சூடிக் களைந்த பருத்திப்பட்டாலான பரிவட்டத்தினைத் தொப்பியைச் சுற்றிக் கட்டிக் கீழே தொங்கவிட்டிருப்பர். அதே போன்று சேவையாட்டம் ஆடுபவர்கள் இருதோள்களையும் இணைக்கின்ற முறையில் சிவப்பு அல்லது மஞ்சள் நிறத்திலான துணிப் பட்டையை அணிந்திருப்பர். அரையர்கள் 'தப்பு' என்ற தோலாலான இசைக்கருவியைப் பயன்படுத்துவதைப் போன்றே சேவையாட்டக்காரர்களும் 'சேவைப்பலகை' என்ற இசைக் கருவியையும் பயன்படுத்துகிறார்கள். இதோடு 'சேகண்டி' என்ற இசைக்கருவியையும் பயன்படுத்துகிறார்கள். இவற்றோடு 'உறுமி' என்ற தோலிசைக் கருவியும் பயன்படுத்தப்படுகிறது.

அரையர் சேவை நிகழ்ச்சியில் முதலில் தப்பு என்ற தாளக்கருவியை இசைக்கத் தொடங்குகிறார்கள். இவ்வாறு

தாளக்கருவியை இசைப்பதைக் 'கொண்டாட்டம்' என அழைக்கின்றனர். பின்னர் அன்றைக்கு உரிய ஆழ்வார் பாசுரத்தைப் பண்ணுடன் பாடிக்கொண்டே தாளக்கருவியையும் இசைக்கிறார். பின்னர்த் தாளக்கருவியை இடுப்பில் வைத்துக் கொண்டு அபிநயத்தின் வாயிலாகப் பாசுரத்தின் பொருண்மை விளக்கப் படுகிறது.

சேவையாட்டத்தில் ஆழ்வார் பாசுரங்களுக்குப் பதிலாகத் தெலுங்கு மொழியில் திருமாலை வாழ்த்துகின்ற பாடல்கள் இடம்பெறுகின்றன. இப்பாடல்களை முதலில் ஒருவர் பாட, அதனை மற்ற ஆட்டக்காரர்கள் மீண்டும் பாடுகின்றனர். இவ்வாறு முதவில் பாடுகின்றவர் 'முன்பாட்டுக்காரர்' என அழைக்கப்படுகின்றார். இவர் மற்ற ஆட்டக்காரர்களிடமிருந்து ஒப்பனையில் வேறுபடுவார். கம்பு வடிவத்தையுடைய தொப்பியை இவர் தலையில் அணிந்திருப்பார். நாராலான தாடி, மீசையை முகத்தில் ஒட்டியிருப்பார். இவ்வொட்டுத் தாடியையும், மீசையை அணிந்திருக்கும் போது முன்பாட்டுக்காரர் சிரிப்பது போலத் தோன்றுவார். இவ்வாறு கம்பு போன்ற தொப்பி நெற்றியில் தென்கலைத் திருநாமம், ஒட்டுத்தாடி மீசை ஆகியவை முன்பாட்டுக்காரருக்கு வேடிக்கையான தோற்றத்தைக் கொடுக்கும். இதனால் தான் இம்முன்பாட்டுக்காரர் 'கோமாளி' என அழைக்கப்படுகிறார். பின்பாட்டுக்காரர்களாக எட்டுபேர் செயல்படுகிறார்கள். இவர்கள் கோமாளி பாடி முடித்த பின்னர் அவரைத் தொடர்ந்து பாடியபடியும் தோலிசைக் கருவியை இசைத்தபடியும் ஆடுவார்கள். இவ்வாறு அரையர் சேவையோடு சேவையாட்டத்தை ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது அரையர் சேவையின் தாக்கத்தினால் சேவையாட்டம் பல மாற்றங்களுக்கு உட்பட்டிருப்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

மதுரை மாவட்டத்தில் உத்தமபாளையம் வட்டம் தேவாரத்தில் உள்ள அரங்கநாதர்சாமி கோவிலில் ஆண்டு தோறும் மாசி மாதம் மகாசிவராத்திரியன்று நடைபெறும் திருவிழாவின் போது சேவையாட்டம் ஆடப்படுகிறது. அன்று அரங்கநாதர்சாமி ஊர்வலம் வருவதற்கு முன்னர் கோவிலுக்கு முன்பாகச் சேவையாட்டம் ஆடப்படும். ஊர்வலத்தின் போது

அரங்கநாதர்சாமி செல்லுகின்ற தேரின்முன்பு சேவையாட்டத்தை ஆடிக்கொண்டு செல்லுவர். அவ்வாறு ஆடும்போது அரங்கநாதர்சாமியை வாழ்த்திப்பாடுவர். இவ்வூர்வலத்தின்போது தேவாரம் ஜமீன்தாரையும் வாழ்த்திப்பாடி ஆடுவர்.

இவ்வாறு திருமால் வழிபாட்டு தொடர்புடையதாக இருந்த சேவையாட்டம் காலமாறுபாட்டில் பல்வேறு சூழல்களில் ஆடப்பட்டது. இக்காலத்தில் நாயக்கர்களின் வாழ்வியல் சடங்குகளிலும் சேவையாட்டம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

மேலும் இவ்விரு ஆட்டங்களும் இக்காலத்தில் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில், அதாவது பள்ளி, கல்லூரி விழாக் களிலும் சில பொதுநிகழ்ச்சிகளிலும் நிகழ்த்தப்படுவதைக் காணமுடிகிறது. சடங்குச்சார்பில்லாச் சூழல்களில் இவ் ஆட்டங்கள் நிகழ்த்தப்படும்போது இவை சடங்குத்தன்மையை இழந்து பொழுதுபோக்குக் கலைகளாக மாறுகின்றன.

சடங்குச் சூழல்களில் இவ் ஆட்டங்கள் நிகழ்த்தப்படும் போது பார்வையாளர்கள் இவ் ஆட்டங்களுக்குச் சடங்கு முக்கியத்துவம் தருகின்றனர். இவ்விரு ஆட்டங்களிலும் தேவராட்டத்தைப் பொருத்தவரை அதற்குரிய பார்வையாளர்கள் பெரும்பாலும் கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தினராகவே இருப்பர். ஏனெனில் தேவராட்டம் அச்சமூகத்தினரின் நல்வாழ்வை நோக்கமாகக் கொண்டு அவர்கள் வாழ்கின்ற கிராமங்களில் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. மேலும் கிராமங்களில் நிகழ்த்தப்படும் போது ஆட்டக்காரர்களின் எண்ணிக்கைக்கு அளவில்லை. அக்கிராமத்திவ் உள்ள கம்பளத்து நாயக்கர் சமூக ஆடவர்கள் அனைவரும் தேவராட்டம் ஆடத் தெரிந்தவர்களாக இருப்பதால் சிலர் ஆடி ஓய்வெடுக்கும் வேளையில் பார்வையாளர்களாக இருக்கும் ஆடவர்களில் சிலர் ஆட்டத்தில் பங்கேற்பர். இவ்வாறு ஆடவர்கள் பார்வையாளர்களாகவும், ஆட்டக் காரர்களாகவும் மாறிக்கொண்டே இருப்பர். இவ் ஆட்டத் திற்குப் பார்வையாளர்களாக மட்டும் இருப்பவர்கள் கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகப் பெண்களே. ஏனெனில் இவர்கள் ஆட்டத்தில் கலந்து கொள்ளக்கூடாது என்ற கட்டுப்பாடு உள்ளது.

மேலும் சடங்குச் சூழல்களில் ஆடப்படும் தேவராட்டத்திற்குக் காலவரையறை கிடையாது. சடங்கு எப்போது முடிகிறதோ அப்போதே தேவராட்ட நிகழ்வும் முடியும். கம்பளத்து நாயக்கர்களின் வாழ்வியல் சடங்குகளான பூப்புச்சடங்கு, திருமணச் சடங்கு, இறப்பு சடங்கு ஆகிய சூழல்களில் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படுவதாக முன்னர்க் குறிப்பிடப்பட்டது *(2.3.4.1, 2.3.4.2, 2.3.4.3)*. இவற்றுள் விளக்கத்திற்காகத் திருமணச் சடங்கைக் கொள்வோம். இச்சடங்கு எப்போது முடிகிறதோ அப்போதே தேவராட்ட நிகழ்வும் முடியும். ஆக, இத்தகைய வாழ்வியல் சடங்குச் சூழ்ல்களில் இடம்பெறும் தேவராட்டத்தின் நிகழ்வுக் காலத்தை (Performance Time) 'நிகழ்ச்சிக்காலம்' (Event Time) எனக் குறிப்பிடலாம். காலத்தைப் போன்றே தேவராட்டத்தின் நிகழ்வுக் களமும் (Performance Space) 'நிகழ்ச்சிக் களமாக' (Evemt Space) அமைகிறது. அதாவது திருமணச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகள் எந்தெந்த இடங்களிலெல்லாம் நடைபெறுகின்றனவோ அந்தந்த இடங்களிலெல்லாம் தேவராட்டமும் நிகழ்த்தப்படும். இச்சமூகத்தினரின் திருமணச் சடங்கு ஒரு குறிப்பிட்ட இடத்தில் மட்டும் நடைபெறாது. மணமகன், மணமகளுக்குத் தாலிக்கட்டுகின்ற நிகழ்ச்சி ஊருக்கு வெளியே அமைக்கப்பட்டுள்ள திருமண வீட்டில் நடைபெறும். பின்னர்த் தாலிகட்டி முடிந்தவுடன் 'துறைமிதித்தல்' என்ற சடங்கினைச் செய்ய கிணறு இருக்கின்ற வேறோரு இடத்திற்குச் செல்லுவர். ஆக திருமணச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகள் எங்கெங்கு நடைபெறுகின்றனவோ அங்கெல்லாம் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படும். எனவேதான் இத்தகைய வாழ்வியல் சடங்குச் சூழல்களில் தேவராட்டத்தின் நிகழ்வுக்களம் 'நிகழ்ச்சிக்களம்' எனக் குறிப்பிடப்படுகின்றது.

சக்கம்மா தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கில் தேவராட்டத்தின் காலமும், களமும் மாறுபடும். அதாவது இவ் வழிபாட்டுச் சடங்கில் தேவராட்டத்தின் காலம் 'குறியீட்டுக் காலமாகவும்' (Symbolic Time) களம் 'குறியீட்டுக் களமாகவும்' (Symbolic Space) விளங்கும். இவ் வழிபாட்டின்போது பெண்கள் 'வில்வக்கூடை' சுமந்து செல்லுவர். இதுகுறித்து முன்னர் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது *(2.3.4.1.4)*. தெய்வத்திற்குப்

படைப்பதற்கான பொருட்களை அவரவர் வீடுகளிலிருந்து சக்கம்மா கோவிலுக்கு எடுத்துச்செல்லும்போது மரபாகத் தீர்மானிக்கப்பட்ட ஒரு குறிப்பிட்ட பாதைவழியாகச் செல்லுவர். அப்போது ஊர்வலத்தின் முன்பு தேவராட்டம் ஆடிக்கொண்டு செல்லுவர். இப்பாதையை எதார்த்தப் பாதையாகக் (Real Path) கொள்ள இயலாது. இது தெய்வப் பாதையாகக் கொள்ளத்தக்கது. ஏனெனில் மரபாக வழக்கில் இருந்து வரும் இப்பாதையைத் தனிமனிதர் ஒருவரால் மாற்ற இயலாது. அவ்வாறு மாற்றினால் மக்களுக்குத் தீங்கு நேரிடும் என்ற நம்பிக்கை காணப்படுகிறது. எனவேதான் இந்தப் பாதை தெய்வப்பாதை அல்லது புனிதப்பாதை எனக் குறிப்பிடப்படுகிறது. இதே போன்று சக்கம்மா கோயில் இருக்கும் இடமும் வழிபாட்டுச் சடங்குச் சூழலில் தன்மை மாற்றம் பெறுகிறது. பூசாரியின் உடம்பில் சக்கம்மா தெய்வம் இறங்கி ஆடும்போது அவ் இடம் தெய்வம் உலாவும் இடமாக மாறுகிறது. இத்தகைய தெய்வப் பாதையிலும், தெய்வம் உலாவும் இடத்திலும் தேவராட்டம் ஆடப்படுகிறது எனும்போது அதனுடைய நிகழ்வுக்களத்தைக் 'குறியீட்டுக் களமாகவே' கொள்ள வேண்டியுள்ளது. இதைப் போன்றே தேவராட்டத்தின் நிகழ்வுக் காலத்தையும் 'குறியீட்டுக் கால மாகவே' கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

இவ்வாறு சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் தேவராட்டத்திலிருந்து சடங்குச்சார்பில்லாச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் தேவராட்டம் பல வகைகளில் வேறுபடுகிறது. சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் ஆடுபவார்கள் பணத்திற்காக ஆடுவார்கள். எனவே சாதியைச் சேர்ந்தவர்களாக இருப்பர். ஆட்டத்தின் கால அளவும், களமும் அதனை ஏற்பாடு செய்பவர்களால் தீர்மானிக்கப்படும். எனவே சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் தேவராட்டத்தின் காலத்தை 'தீர்மானக் காலமாகவும்' (Set Time) களத்தை 'தீர்மானக் களமாகவும்' (Set Space) கொள்ளலாம். இவ்வேறுபாடுகள் அவ் ஆட்டத்தின் வளர்ச்சி நிலையைக் காட்டுகின்றன. அதாவது சடங்காட்டமாகத் தொடங்கி பொழுதுபோக்கு ஆட்டமாக வளர்ந்த நிலையைக் காட்டுகின்றன.

தேவராட்டத்தைப் போன்றே சேவையாட்டமும் சடங்காட்டமாகத் தொடங்கி பொழுதுபோக்கு ஆட்டமாக வளர்ச்சியடைகிறது. இவ் ஆட்டம் தொடக்கத்தில் தேவராட்டத்தின் இறுதி ஆட்ட வகையாக இருந்தது. அப்போது அது பாவனை வேட்டை நடனமாக அல்லது வேட்டைச் சடங்காட்டமாக விளங்கியது. பின்னர் அது சக்கம்மா தெய்வத்தைச் சேவிப்பதற்கான ஆட்டமாக மாறியது. இவ் ஆட்டத்தை ஆடும் கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தினரின் பொருளாதார நிலை உயர்ந்தவுடன் இவ் ஆட்டத்தின் நிலையும் உயர்ந்தது. அதாவது, குலதெய்வத்தைச் சேவிப்பதற்கான ஆட்டம் என்ற நிலையிலிருந்து நிறுவனச் சமயத் தெய்வமான திருமாலைச் சேவிக்கும் ஆட்டமாக மாறியது. இவ் ஆட்டம் நிறுவனச் சமயத்தின் பிடிக்குள் சிக்கியதிலிருந்து பொது ஆட்டமாக மாறிவிட்டது. கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தினர் மட்டுமன்றி மற்றச் சாதியைச் சேர்ந்த மக்களும் கண்டுகளிக்கின்ற ஆட்டமாக மாறியது. திருமால் வழிபாட்டு விழாக்களில் நிகழ்த்திய இவ் ஆட்டத்தினைச் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களிலும் நிகழ்த்தத் தொடங்கினர். இவ் ஆட்டம் சடங்குச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படுவதற்கும் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படுவதற்கும் நிறைய வேறுபாடுகள் உண்டு.

சேவையாட்டத்தைச் சடங்குச் சூழலில் ஆடுவோர் தெய்வவழிபாட்டை நோக்கமாகக் கொண்டு ஆடுவார்கள். இதனால் அவர்கள் கால அளவைப் பொருட்படுத்துவதில்லை. ஆனால் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் ஆடுவோர் பணம் பெறுவதை நோக்கமாகக் கொண்டவர்கள். எனவே இவர்கள் தங்கள் ஆட்டத்தின் கால அளவை வரையறைப்படுத்திக் கொள்வர். மேலும் சடங்குச் சூழலில் ஆட்டத்தைப் புனிதமாக அல்லது தெய்வத்தோடு தொடர்பு படுத்திக் காண்பதால் பார்வையாளர்கள் அவ்ஆட்டத்தை விமர்சனம் செய்வதில்லை. ஆட்டக்காரர்களும் பார்வையாளர்களை மனநிறைவு கொள்ளச் செய்யவேண்டும் என எண்ணுவதில்லை. ஆனால் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில், பார்வையாளர்கள் ஆட்டத்தின் குறைநிறைகளைக் கவனிப்பர். ஆட்டத்தில் நிறைகள் இருப்பின்

அவற்றைப் பல்வேறு முறைகளில் பாராட்டுவர். குறைகள் இருப்பின் தங்களுடைய மனநிறைவின்மையைப் பல்வேறு எதிர்வினைகளின் (Response) மூலம் உணர்த்துவர். இதனால் தான் சேவையாட்டம் ஆடுவோர் பார்வையாளர்களை மனநிறைவுகொள்ளச் செய்வதற்காகத் திருமால் வாழ்த்துப் பாடல்களோடு வள்ளி திருமணப் பாடல், கண்ணன் பாடல், கட்டபொம்மன் பாடல் போன்ற பாடல்களைத் தமிழிலு:ம, தெலுங்கிலும் பாடி ஆடுகின்றனர் (பின்னிணைப்பு:3). பார்வை யாளர்களின் பாராட்டுதலைப் பெறுவதற்காக ஆட்ட முறை யிலும், ஒப்பனையிலும் கூட மாற்றம் செய்கிறார்கள். கோமாளி யாக வேடம் பூண்டு ஆடுபவர் பார்வையாளர்களை மகிழ்விப்ப தற்காகப் பல புதிய நகைச்சுவை உரையாடல்களை உருவாக்கு கிறார். ஆக, சடங்குச் சூழலில் ஆடப்படும் சேவையாட்டம் தெய்வத்தை மகிழ்விப்பதை நோக்கமாகக் கொண்டது. சடங்குச்சார்பில்லாச் சூழலில் ஆடப்படும் சேவையாட்டம் பார்வையாளர்களை மகிழ்விப்பதையும் பணம் பெறுவதையும் நோக்கமாகக் கொண்டது.

இதுவரை இடம்பெற்றுள்ள விளக்கங்களிலிருந்து தேவராட்டம், சேவையாட்டம் ஆகிய இரு ஆட்டங்கள் சடங்காட்டங்களாகத் தொடங்கிப் பொழுதுபோக்கு ஆட்டங் களாக வளர்ந்த நிலையை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

கணியான்கூத்து

'கணியான்கூத்து' என அழைக்கப்படுகின்ற ஒரு வகை நாட்டுப்புறக்கலை திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் வாழ்கின்ற கணியான் இனத்தவர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றது. ஆனால் மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளில் இக்கூத்து காணப்படவில்லை. இக் கூத்து, பற்றிய ஆய்வுகள் மிகக் குறைவாகவே நடைபெற்றுள்ளன. 'ராமி' என அழைக்கப்படும் துளசி. இராமசாமி 'கணியான்கூத்தும் சாக்கைக்கூத்தும் ஒரு மதிப்பீடு' (1983) என்னும் தலைப்பில் ஒரு நூல் வெளியிட் டுள்ளார். ஜே. ஆர். சுரேந்திரன் எழுதிய 'தமிழகக் கிராமிய நடனங்கள்' (1980), ஏ. என். பெருமாளின் 'தமிழக நாட்டுப்புறக்

கலைகள் '(1980), 'சோமலே'யின் (Folklore of Tamil Nadu) (1973) போன்ற நூல்களில் கணியான்கூத்து பற்றிய குறிப்புகள் காணப்படுகின்றன. பெ. அனந்தசயனம் 'கணியான் ஆட்டம் -ஓர் ஆய்வு' (1983) என்னும் தலைப்பில் எம்.ஃபில் பட்டத்திற்காக ஆய்வு செய்துள்ளார். இவ் ஆய்வுகளில் தற்காலத்தில் வழக்கில் இருக்கும் கணியான்கூத்தினை ஓர் ஆட்டக்கலையாகக் கருதி விளக்குகின்ற போக்கு காணப்படுகின்றது. இதன் வளர்ச்சி நிலைகள் குறித்து ஆராயும் முயற்சி இதுவரை மேற்கொள்ளப் படவில்லை. சடங்குக் கூத்தான கணியான்கூத்து எவ்வாறு சடங்குசார்பில்லாக் கலையாக அல்லது பொழுதுபோக்குக் கலையாக வளர்ச்சி பெற்றுள்ளது என்பது குறித்து இப்பகுதியில் விளக்கப்படுகிறது.

இன்றைய நிலையில் ஆடப்படும் கணியான்கூத்தினை முழுமையாகப் புரிந்து கொள்வதற்கு, இக் கூத்தினைக் கணியான் இனத்தவர்களின் சமூகப் பண்பாட்டு அம்சங்களோடு இணைத்துப் பார்க்க வேண்டும். இக்கூத்து ஆடப்படும் சூழல்கள், பயன்படுத்தப்படும் இசைக்கருவி ஆட்டம் தொடர் பான தொன்மக் கதைகள், கணியான் இனத்தாரின் தொழில் முறைகள், வழிபாட்டுச் சடங்குகள் ஆகியவை பற்றிய தகவல்களின் பின்னணியில் நோக்கும்போது அதன் வளர்ச்சி நிசையை அறிந்து கொள்ளலாம்.

கணியான் இனத்தில் இரண்டு வகையான பெரும் பிரிவுகளும், எட்டு வகையான உட்பிரிவுகளும் இருப்பதாக எட்கர் தர்ஸ்டன் தமது நூலில் குறிப்பிடுகிறார் (1975). அவற்றுள் பணிக்கர் என்ற பிரிவினர் உயர்ந்த சாதியாகவும், கணியர் என்ற பிரிவினர் தாழ்ந்த சாதியாகவும் கொள்ளப்படுகின்றனர். பணிக்கர் வடக்குத் திருவிதாங்கூர் பகுதியிலும், கணியர் தென்பகுதியிலும் வாழ்ந்ததாக தர்ஸ்டன் குறிப்பிடுகிறார். மேலும் அன்னவிக்கானம், கரிவட்டம், குட்டப்பிள்ள, நன்னா ஆகிய நான்கு பிரிவுகளும் 'கிரியம்' என்ற வகையினராகவும் : பம்பரா, தச்சழம், நெடுங்கனம், ஐய்யர்கால ஆகிய நான்கு பிரிவுகளும் 'இல்லம்' என்ற வகையினராகவும் மொத்தம்

எட்டுவகையான உட்பிரிவுகளை இவர் தமது நூலில் குறிப்பிடு கின்றார் (1975 : 179). இவர் குறிப்பிடுவது போன்ற சாதி உட்பிரிவுகளைத் திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் வாழ்ந்து வரும் கணியான் இனத்தவரிடம் காணமுடியவில்லை. மாறாக, அப் பகுதியில் வாழ்ந்துவரும் கணியான் சமூகத்தினர் அனைவரும் தங்களைத் தாழ்த்தப்பட்ட கணியான் சாதி என்றே பொதுவாகக் கூறும் வழக்கத்தைக் கொண்டுள்ளனர். இதனைக் களஆய்வில் அறிய முடிந்தது.

கணியான்கள் போர்ப்பயிற்சி, களரிப்பயிற்சி, நாட்டுப்புற மருத்துவம், மந்திரம், ஜோதிடம் போன்றவற்றில் வல்லவர்கள் என்ற செய்தி எட்கர்தர்ஸ்டன் தமது நூலில் சுட்டிச் செல்கிறார் (1975:178). ஆனால் இன்றைய கணியான்களிடம் மந்திரம், ஜோதிடம் போன்ற தொழில் முறைகளைக் காணமுடியவில்லை. ஆனால் தங்களின் முன்னோர்கள் இத்தொழில்களில் ஈடுபட்டு வந்தனர் எனத் தகவலாளர் கூறுவதன் மூலம் அறியமுடிகிறது (வானமாமலை: தென்காசி: 13 அக்டோபர் 1989). மேற் கண்ட செய்திகளிலிருந்து கணியான் இனத்தவர்கள் தொடக்க காலத்தில் மந்திர ஆற்றல் பெற்றவர்களாகவும் போர் நிகழ்ச்சிகளோடு தொடர்புடையவர்களாகவும் இருந்திருக்கிறார்கள் என்பதை உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது. இத்தகவல்கள் இன்றைய கணியான் கூத்தினையும் அதோடு தொடர்புடைய சடங்குக ளையும் புரிந்து கொள்ள உதவுகின்றன.

இத்தகவல்களோடு கணியான் பிறப்பு பற்றிய தகவல்களையும் அறிந்துகொள்ள அவசியமாகிறது. கணியான் பிறப்பு பற்றி வழக்கலிருந்து வரும் இரண்டு கதைகளை எட்கர்தர்ஸ்டன் விளக்குகிறார் (1975:178). ஒன்று, தளக்குலத்துப் பட்டதாரிபாடு என்ற பிராமணனுக்கும், தாழ்ந்த குலப் பெண்ணுக்கும் பிறந்தவன் கணியான் என்றும்; இரண்டு, கந்தர்வப் பெண்ணுக்கும் பிராமண ரிஷிக்கும் பிறந்தவன் கணியான் என்றும் இருவேறு கதைகளைக் கூறியுள்ளார். இக்கருத்துக்கு மாறாக திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் வாழ்ந்துவரும் கணியான்களிடம் கணியான் பிறப்பு பற்றி வேறு இரண்டு கதைகள் வழக்கிலிருந்து வருகின்றன.

திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் வாழ்ந்து வரும் கணியான் இனத்தவர்கள் தங்களைச் சிவனுடைய பிள்ளைகளென்றும் சக்தியின் பிள்ளைகளென்றும் உணர்த்துவதற்கு இரண்டு கதைகளைச் சொல்கின்றனர். அவை வருமாறு : கதை -1. சக்தியின் தந்தையான தக்சன் சிவனை அழைக்காமல் ஒரு யாகம் செய்தான். தன்னை அழைக்காமல் தக்சன் செய்த யாகத்தை சிவன் அழிக்க நினைத்தார். சிவனின் நெற்றிக் கண்ணிலிருந்து தோன்றிய வீரபத்திரரும் சக்தியின் வேர்வையிலிருந்து பிறந்த பத்ரகாளியும் சேர்ந்து தக்சனின் தலையை வெட்டி அவனைக் கொன்றனர். தக்சன் இறந்ததும் சக்தி தந்தைப் பாசத்தால் வருந்தினாள். எனவே சக்தியின் வேண்டுகோளுக்கிணங்கி தக்சனைச் சிவன் உயிர் பிழைக்கச் செய்தார். தச்சன் செய்த வேள்விக் குழியிலிருந்து சுடலைமாடனையும், பிரம்மராக்கு சக்தியையும் பிறப்பிக்க வேள்வி செய்யுங்கள் என்று சிவன் தேவர்களிடம் கூறினார். தேவர்கள் செய்த வேள்வியின் போது முதலில் பிராம்மராக்கு சக்தி பிறந்தாள். இரண்டாவதாகச் சுடலைமாடன் தோன்றினான். ஆனால் வேள்விக்குழியிலிருந்து சுடலைமாடன் வெளியே வரவில்லை. குழியிலிருந்தவாறே தனக்குக் கணியானைப் பிறப்பிக்கச் செய்ய வேண்டும். கைவெட்டு, நாக்குவெட்டுச் சடங்குகளுடன் பூசை போட்டுத் தரவேண்டும் என வேண்டினான். கணியானைப் பிறப்பிக்கச் செய்ய வேண்டித் தேவர்கள் சிவனிடம் சென்றனர். சிவன் தேவர்களை நோக்கி, 'தெய்வப் பெண்கள் ஏழுபேரையும் அழைத்து வாருங்கள் என்று கூறினார்'. அதன்படி தெய்வப் பெண்கள் வந்து இந்திராணியின் தலைமையில் நடனம் ஆடினர். ஆட்டத்தின்போது இந்திராணி அணிந்திருந்த சிலம்பிலிருந்து ஒரு மாணிக்கப்பரல் தெறித்து வீழ்ந்தது. அதனைச் சிவன் குணமுடன் நோக்க அதிலிருந்து கணியான் பிறந்தான் என்று கூறப்படுகிறது *(வி. கே. செல்லப்பா : ஸ்ரீவைகுண்டம் : 13 ஏப்ரல் 1989).*

கதை-2, நெல்லை மாவட்டத்தில் ஒரு ஊரின் காளி கோயிலில் ஆண்டுதோறும் கோயில்விழாவின் போது இறுதி நாளில் நரபலி கொடுத்து வந்துள்ளனர். அப்போது

வீட்டிற்கொரு கன்னி கழியாத பையனை அனுப்பவேண்டும் என்ற ஊர்க்கட்டுப்பாடு இருந்துள்ளது. ஒருமுறை கணியான் இனத்தில் பிறந்த சிறுவனைப் பலிகொடுக்கவேண்டி வந்தது. பலிகொடுக்க வேண்டிய சிறுவனை மாலையில் கோயிலினுள் அனுப்பிவிட்டு எல்லோரும் வந்து விடுவார்களாம். மறுநாள் காலையில் கோயிலைத் திறந்து பிணத்தை எடுத்துச் செல்வார்களாம். இது வழக்கமான முறை. அந்தத் தடவையும் வழக்கப்படியே கணியான் சிறுவனைக் கோயிலினுள் அனுப்பிக் கதவைப் பூட்டினார்கள். கணியான் சிறுவன் தைரியசாலியாக இருந்தான். காலையில் சென்ற போது உயிரோடு இருந்தானாம். கணியான் சிறுவனைத் தன் குழந்தையாக நினைத்துச் சக்தி அணைத்துக் கொண்டாளாம் (தங்கவேல் கணியான் : ஆரைக்குளம் : 1 ஜீலை 1988). மேற்கூறிய இரண்டு கதைகளின்மூலம் கணியான்கள் தங்களைச் சிவனின் பிள்ளைகளென்றும், சக்தியின் பிள்ளைகளென்றும் நம்புகின்றனர் என்பதை அறியமுடிகிறது.

கணியான்கூத்து பற்றிய அறிமுகம் முதல் இயலில் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. இருந்தபோதும் இங்கும் அவ்விளக்கம் தேவை என்பதால் சுருக்கித் தரப்பட்டுகிறது.

கணியான் இனத்தவர்களால் நிகழ்த்தப்பட்டுவரும் கூத்து 'கணியான்கூத்து' எனப் பெயர் பெறுகிறது. இக்கூத்து திருநெல்வேலி கன்னியாகுமாரி மாவட்டங்களில்தான் அதிகமாகக் காணப்படுகிறது. சுடலை மாடன், முத்தாரம்மன், இசக்கியம்மன் போன்ற நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் இக்கூத்து நிகழ்த்தப்படுகின்றது. 'மகுட ஆட்டம்', 'மகுடக்கச்சேரி', 'கணியான்கூத்து' என்று பல பெயர்களில் இஃது அழைக்கப்படுகிறது.

கணியான்கூத்து தெய்வங்களுக்கு முன் நிகழ்த்தப்படும் பொழுது அண்ணாவி என்பவர் மூலதெய்வத்தைநோக்கி நிற்கிறார். அவர் கதைப்பாடல்களைப் பாடி முடிந்தவுடன் பெண்வேடக்காரர்கள் ஆட்டத்தைத் தொடங்குகின்றனர். பாடலுக்கேற்ப அபிநயத்து ஆடுதல் என்ற முறையில் அல்லாமல் மகுடத்தின் இசைக்கேற்பத் தங்களின் உள்ளக்கருத்துப்படி

கால்களை அடி எடுத்துவைத்து ஆடுகின்றார்கள். முன் அரங்கத்தில் ஆடி முடித்துவிட்டுப் பின்னர் தத்தம் இடத்திற்கு வந்துவிடுகின்றனர். அண்ணாவி கதை விளக்கம் கூறும் நேரத்தில் இவர்கள் ஆடுவதில்லை. அப்போது கால்களால் மெதுவாகப் பதம் பிடிப்பதுபோல் தரையைத் தட்டிக்கொண்டு மட்டும் நிற்கிறார்கள். ஆட்டத்தின் நடுவே பெண்வேடமிட்ட ஒருவர் பேய் முகமூடி அணிந்துகொண்டு ஆடுகிறார். இவைதவிர கைவெட்டு, நாக்கு வெட்டுச் சடங்குகளை நிகழ்த்துவதற்கென்று கணியான் இனத்தவரின் ஓர் ஆடவரை இக்குழுவோடு அழைத்து வருகின்றார்கள். அண்ணாவி சுடலைமாடன் கதைப்பாடலை உணர்ச்சியோடு பாடிக்கொண்டிருக்கும்போது சாமியாடி வந்து பாட்டை நிறுத்தச் சொல்லிவிட்டுக் கைவெட்டுக் கொடுக்கும் கணியானை அழைப்பார். அக்கணியான் வேட்டியைத் 'தார்பாய்ச்சி' கட்டியவாறு பூணூல் அணிந்திருக்கும் கோலத்தில் வந்து தாழ்த்தி வைக்கப்பட்ட உரல் மீதேறி சுடலைமாடன் தெய்வத்தைப் புகழ்ந்து பாடுவர். பிறகு முழங்கைக்கு மேல் கறுப்புக் கயிற்றினால் இறுக்கமாகக் கட்டிக்கொண்டு, சவரக் கத்தியால் முன்கையைக் கீறி இருபத்தியொரு இலைகளில் ஒவ்வொரு சொட்டாக இரத்தத்தைச் சிந்துகிறார். இரத்தம் சிந்தி முடித்தவுடன் சாமியாடுபவர்கள் ஆவேசத்துடன் இம்மனித இரத்தத்தோடு வாழைப்பழத்தைப் பிசைந்து உண்ணுவார்கள். இதனை 'ஊட்டுக் கொடுத்தல்' என்று கூறுவர். இக் கைவெட்டு கொடுத்த கணியானே நாக்கைக்கீறி ஓரிரு இரத்தத் துளிகளை அரளிப் பூவினால் ஒற்றியெடுத்துச் சாமி சிலையை நோக்கி வீசுவார்.

இதுவரை கணியான்கூத்து நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் நிகழ்த்தப்படும் முறை பற்றியும் அதில் இடம்பெறும் சடங்குகள் குறித்தும் விளக்கப்பட்டது. இனி இச்சடங்கு நிகழ்ச்சிகளின் பொருண்மையை அறிந்து கொள்ளும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

பேயாட்டச் சடங்கு

பழங்காலச் சமூகத்தில் போர் வீரர்கள் போருக்குப் போகும் முன்பு போர்த் தெய்வமாகிய கொற்றவையை

வழிபட்டனர். கொற்றவைத் தெய்வத்தை வெற்றித் தெய்வமாக இவர்கள் எண்ணினார்கள். போருக்குச் செல்லும் தேருக்கு முன்னால் மறவர்கள் ஆடும் ஆட்டத்தை 'முன் தேர்க்குரவை' என்றும் தேரின் பின்னால் மறவரோடு விறலியரும் சேர்ந்து ஆடும் ஆட்டத்தைப் 'பின்தேர்க்குரவை' என்றும் தொல்காப்பியம் பின்வருமாறு குறிப்பிடுகிறது.

"கதிர்வேனில் என்றிரு பாசறைக்
காதலின் ஒன்றிக் கண்ணிய வகையினும்
ஏரோர் களவழி அன்றிக் களவழித்
தேரோர் தோற்றிய வென்றியுந் தேரோர்
வென்ற கோமான் முன்தேர் குரவையும்
ஒன்றிய மரபிற் பின்தேர்க் குரவையும்"

(தொல்.பொருள். 75)

புறப்பொருள் வெண்பா மாலையில் 'பேய்க்குரவை' என மற்றொரு வகையும் குறிப்பிடப்படுகிறது. "தும்பை மன்னன் செலுத்துகின்ற கொடுமை மிக்க மணிகளையுடைய தேரினது முன்னும் பின்னும் பேய்கள் ஆடின" என்பதனை

"மன்னன் ஊரும் மற்மிகு மணித்தேர்ப்
பின்னும் முன்னும் பேயா டின்று" (புறப். 155)

எனப் புறப்பொருள் வெண்பா மாலை நூற்பா குறிப்பிடுகிறது. "பேய்ப் பெண்டிர், பேய் மகளிர் என்பவர் பூசாரிணி களாவர்(Shamans) எனும் கருத்தை உ.வே. சாமிநாத ஐய்யர் அவர்கள் வெளியிட்டுள்ளார்" (கா. சுப்பிரமணியம்: 1987:27). இக்கருத்துக்கு அரணாகக் கீழ்வரும் புறநானூற்றுப் பாடல்களைச் சான்று காட்டலாம்.

"குருதிச் செங்கைக் கூந்தல் தீட்டி
நிறங்கிள குருவிற் பேஎய்ப் பெண்டிர்" (புறம். 62)

"பேய் மகளிர் பிணந்தழூஉப் பற்றி
விளரூன் றின்ற வெம்புலான் மெய்யர்" (புறம். 359)

"களரி பரந்து கள்ளி போகிப்
பகலுங் கூவுங் கூகையொடு பேழ்வாய்
ஈம விளக்கிற் பேஎய் மகளிரொ
டஞ்சுவந் தன்றிம் மஞ்சுபடு சுடுகாடு" (புறம். 356)

"வடிநவில் எஃகம் பாய்ந்தெனக் கிடந்த
தொடியுடைத் தடக்கை யோச்சி வெருவார்
இனத்தடி விராய வரிக்குட ரடைச்சி
அழுகுரல் பேய்மகள்" (புறம். 370)

"களிற்றுக் கோட்டன்ன வாலெறிறழுத்தி
விழுக்கொடு விரைஇய வெண்ணினச் சுவையினர்
குடர்த்தலை மாலை சூடி யுணத்தின
ஆனப் பெருவளஞ் செய்தோன் வானத்து
வயங்குபவன் மீனினும் வாழியர் பலவென
உருகெழு பேய்மகள்" (புறம். 371)

மேற்கூறிய பாடல்களின் கருத்துக்கள் மூலம் பேய்மகளிர் இருந்திருக்கின்றனர் என்பது அவர்கள் கூத்தாடுபவர்களாகவும், சடங்குகள் செய்பவர்களாகவும் இருந்திருக்கின்றனர் என்பதும் தெரிய வருகின்றன. இக்கருத்துக்கு க. கைலாசபதியின் கருத்து மேலும் அரண் சேர்க்கிறது. "சங்க இலக்கியங்கள் பழைய செய்திகள் சிலவற்றை 'இனநினைவுகளாகவோ, அல்லது எஞ்சியிருந்த வழிபாட்டு முறையாகவோ' எமக்குக் காட்டு கின்றன. பேய்மகளிர் உண்மையான மகளிரே. ஆனால் பெண்தெய்வ வழிபாட்டிற்காகப் பிணந்தின்னிகளாகவும் இருந்தனர். அந்த வழக்கம் பின்னாளிலே சில வழிபாட்டுடன் கலந்தது" என்று கூறுகிறார் (1978:90). இக்கருத்துப்படி கணியான் கூத்தில் காணப்படும் பேயாட்டம் தொடக்கத்தில் வீர ஆற்றலுக்காக மந்திர ஆற்றல் பெற்றிருந்த பெண்களே ஆடியிருக்க வேண்டும். இப்பேயாட்டத்தை இலக்கியங்களில் காணப்படும் பேய்கள் கூத்தோடு ஒப்பிட்டு நோக்கலாம். இலக்கியங்களில் பேய்மகள் கூத்து, போர்வெற்றி குறித்து ஆடியதாகக் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது. எனவே கணியான்கூத்தில்

இடம்பெறும் பேயாட்டத்தைத் தொடக்க காலத்தில் வெற்றி குறித்து வீர ஆற்றலுக்காகப் பெண்கள் ஆடிய ஆட்டமாகக் கருதலாம். இக்கருத்துக்கு அரணாக மேலும் பல சான்றுகளைக் கூற முடியும்.

பழங்காலச் சமூகத்தில் பெண்களே மந்திர ஆற்றல் நிறைந்தவர்களாக விளங்கினர் என்பதற்கு இலக்கியச் சான்றுகள் கிடைக்கின்றன. "திருமுருகாற்றுப் படையில் குறமகள் வெறி யாட்டு நிகழ்த்துதல் கூறப்பட்டுள்ளது. சிலப்பதிகாரம், கொற்றவை வழிபாட்டைச் சாலினி நடத்துவதாகச் சித்திரிக் கிறது. இங்குக் கொற்றவையாகக் கோயில் கொண்டிருப்பது எயினர் குலக்குமரி ஆவாள். படிமத்தாள் 'முன்னம் கூறுதலை' அகநானூறு உணர்த்தும். அகவன் மகள் குறி சொல்லுவதைக் குறுந்தொகை சுட்டிக்காட்டுகிறது. கட்டுவிச்சி கழங்கு கொண்டு குறிசொல்வதை அகநானூறு உணர்த்துகிறது" (கா. சுப்பிரமணியம்: 1987:27). இக்கருத்துக்களின் மூலம் பெண்கள் தொடக்ககாலத்தில் மந்திர ஆற்றல் பெற்றவர்களாக இருந்திருக்கிறார்கள் என்பதை உணர முடிகிறது.

கணியான் கூத்தில் இடம்பெறும் பேயாட்டம் இன்று பெண் வேடமணிந்த ஆண்களால் ஆடப்படுகிறது. பெண் வேடமணிந்த ஒருவர் பேய் முகமூடியைத் தலையில் மாட்டிக் கொண்டு ஆடுகிறார். பேய்முகத்தைக காட்டி ஆடினால்தான் கோமரத்தாடிக்கு (பூசாரிக்கு) அருள்வரும் என்கின்றனர் (இராமசுப்பு: மூன்றடைப்பு: 15 ஆகஸ்ட் 1989). மேற்சொன்ன விளக்கங்களிலிருந்து மந்திர ஆற்றலுடையவராகக் கருதப்படும் பெண்கள் ஆடிய பேயாட்டம் போர் நிகழ்ச்சியோடு தொடர்புடைய ஒரு சடங்காக விளங்கியிருக்கிறது என்பது புலப்படுகிறது. ஆனால் இன்று சமயத்தோடு தொடர்புப் படுத்தப்பட்டுப் பூசாரிக்குச் சாமியிறக்குவதற்காக மட்டும் பெண்வேடத்தில் ஆண்களால் பேயாட்டம் ஆடப்படுகிறது. "மந்திரங்கள் தொழில்முறைக்கு உறுதுணையாக அமைந்தன. இனக்குழு மக்களை நம்பிக்கையுடன் செயல்படத் தூண்டின கூட்டுத்தன்மை, மன எழுச்சி ஆகிய இரு தன்மைகளும் எளிய

மந்திரச் செயலை ஒரு சடங்காக (Ritual) மாற்றின'' (சட்டோபாத்யாயா: 1959: 94) என்ற கருத்து மேற்கூறிய கருத்துக்கு வலுவூட்டுகிறது. பேயாட்டம் மட்டுமின்றி மேலும் சில சடங்கு நிகழ்ச்சிகளும் போர் நிகழ்ச்சியோடு தொடர்பு டையவையாக விளங்குவது குறித்து அடுத்து விளக்கப்படுகிறது.

கைவெட்டுச் சடங்கு

மனிதனைத் தெய்வங்களுக்குப் பலிப்பொருளாக்கும் வழக்கம் தொன்மைச் சமூகத்திலிருந்து இன்றுவரை வழக்கில் இருந்து வருகிறது. தெய்வத்தைத் திருப்திப்படுத்துவதற்காக மனிதப் பலிச்சடங்கு செய்யப்படுகிறது. "பகைவனது இரத்தத்தைச் சோற்றில் கலந்து துர்க்கைக்கு படைத்துச் சேரர் வழிபட்டதனைப்" பதிற்றுப்பத்தின் மூலம் அறியலாம்.

"குருதி விதிர்த்த குவவுச் சோற்றுக் குன்றோடு
உருகெழு மரபின் அயிரை பரைஇ" (பதிற்று: 88)

சிலப்பதிகாரத்தில் மன்னனுக்கு வந்த துன்பம் நீங்குவதற்காகப் போர்வீரர்கள் தங்களைப் பலியிட்டுக் கொண்டதாகக் குறிப்பு காணப்படுகிறது.

"பகை விலக்கியதிப் பயங்கெழு மலையென
இமையவருறையுஞ் சிமையப் பிடர்த்தலைக்
கொடுவரி யொற்றிக் கொள்கையிற் பெயர்வோர்க்கு"
(சிலம்பு: இந்திரவிழா வூரெடுத்தகாதை: 93-97)

"கலிங்கத்துப் பரணியில் வீரர்கள் காளிதேவிக்குப் பலியாகத் தங்கள் கழுத்தை அறுத்து வைக்கின்றனர். கழுத்திலிருந்து இரத்தம் குமிழியிட்டு வீசித் ததும்பிச் செல்லுகிறது" (கலிங். தேவியைப் பாடியது, 127). இவ் இலக்கியச் சான்றுகளின் மூலம் மனிதப்பலி கொடுக்கும் வழக்கம் இருந்ததனை அறியலாம். இக்கருத்துக் அரணாக, "கிபி. 7,8,9-ஆம் நூற்றாண்டைச் சார்ந்த பல்லவர் காலத்துக் குடைவரைக் கோயில்களிலும் (மாமல்லபுரம்) முற்காலப் பாண்டியர் காலத்து குடைவரைக் கோயில்களிலும்

(திருப்பரங்குன்றம்) துர்க்கை (கொற்றவை) சிற்பங்களின் பாதத்தின் அடியில் வீரனொருவன் தலையை அரிந்து கொற்றவைக்குப் படைப்பது போன்று சிற்பங்கள் காணப் படுகின்றன" என விளக்கும் வேதாசலத்தின் கருத்து விளங்கு கிறது (1985:13). மேற்கூறிய கருத்துக்களை ஆராயுமிடத்துப் போரில் வெற்றிப் பெறுவதற்குப் போர்த்தெய்வமாகிய கொற்றவைக்கு மனநிறைவை ஏற்படுத்த வேண்டும் என்ற நம்பிக்கை மக்களிடம் குடிகொண்டிருந்ததை அறியலாம்.

தொடக்கத்தில் அம்மன் கோயில்களில் மட்டுமே கைவெட்டு நிகழ்ந்ததாகவும், பின்பு சுடலைமாடன் கோயிலிலும் கைவெட்டு, நாக்கு வெட்டு நிகழ்ந்ததாகவும் குறிப்பிடுவர் (வீ.கே. செல்லப்பா: ஸ்ரீவைகுண்டம்: 7 மே 1989). இவற்றிலிருந்து போர்த் தெய்வமான கொற்றவைக்குப் போர்வெற்றி குறித்துக் கணியான் இனத்தவர்கள் இதுபோன்ற சடங்குகளில் தங்களை ஈடுபடுத்திக் கொண்டிருந்தார்கள் என்பதும் அவற்றின் எச்சமாகவே இன்று அம்மன், சுடலைமாடன் கோயில்களில் கைவெட்டு, நாக்கு வெட்டு போன்ற சடங்குகள் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகின்றன என்பதும் புலப்படுகின்றன.

போர்த்தெய்வத்திற்கு மனநிறைவை ஏற்படுத்த போர்வீரர்கள் தங்கள் தலைகளை அரிந்து பலிகொடுத்தார்கள் என்ற இலக்கிய வழிச் செய்தி கவனத்திற்குரியது. போரில் வெற்றி பெற நரபலி கொடுப்பதற்கென தனியான ஒரு குழுவோ, சாதியோ இருந்திருப்பதை உய்த்துணர முடிகிறது. கணியான் இனத்தார் தொடக்கத்தில் போர் தொடர்பான சடங்குகளைச் செய்பவர்களாகவும், போரில் வெற்றி கிட்டுவதற்காக மன்னர் சார்பில் தங்களையே பலியிட்டுக் கொள்பவர்களாகவும் இருந்திருக்க வேண்டும். ஏனெனில் தங்கள் முன்னோர்கள் நரபலி கொடுத்திருக்கிறார்கள் என்ற செய்தியை இவர்கள் கூறுகின்றனர் (அண்ணாமலை: ஆரைக்குளம்: 5 ஆகஸ்ட் 1989). எனவே கைவெட்டு, நாக்குவெட்டுச் சடங்குகள் போர் வெற்றி குறித்து நரபலி கொடுத்ததன் எச்சமாக விளங்குகிறது எனலாம். இவற்றோடு போர் நிகழ்ச்சி தொடர்பான மேலும் சில சட்ங்கு நிகழ்ச்சிகளையும் காணலாம்.

சுடலைமாடன் சுடுகாட்டுச் சடங்கு

சுடலைமாடன் ஒரு சுடுகாட்டுத் தெய்வம் ஆகும். இதற்குச் சடங்கு செய்யப் பூசாரியோடு கைவெட்டு, நாக்குவெட்டுச் சடங்கு செய்த கணியானும் சுடுகாட்டிற்குச் செல்கிறார். சுடுகாட்டில் போடப்பட்டிருக்கும் பீடத்தின் மீது இறைச்சி உணவு படைக்கப்பட்டிருக்கும். அவ்வுணவில் கணியான் தன் நாக்கைவெட்டி இரத்தத்தைச் சிந்துகிறார். பிறகு அதைப் பிசைந்து நான்கு திசைகளிலும் வீசுகிறார். இதனைத் 'திரளை எறிதல்' என்று கூறுவர். 'திரளைச் சோற்றைப்' பேய்கள் உண்டுவிடுவதாக நம்புகின்றனர். இச்சடங்கிலும் கணியான் இனத்தவர் முதன்மை பெறுகின்றனர். கணியான் இல்லாமல் இச்சடங்கைச் செய்ய முடியாது என்று மற்ற இனத்தவர்கள் கூறுகின்றனர்.

தந்தை வழிச் சமுதாயத்தில் பெண் தெய்வங்களுக்கு மாறாக ஆண் தெய்வங்களைப் போர்த் தெய்வங்களாகக் கொண்டு வணங்கினர். இப்போர்த் தெய்வங்களுக்குப் பலியிடுதல் சடங்கோடு சுடுகாட்டில் பிணம் தின்னும் சடங்கும் செய்யப் பட்டிருக்கிறது. இச் சடங்கினைத் தொடக்கத்தில் மந்திர ஆற்றல் பெற்ற பெண்களே செய்திருக்கின்றனர். இதுபோன்ற சடங்குகள் பிறநாடுகளிலும் நடைபெற்றுள்ளன. சான்றாக, "சன்சிபாரிலே முற்காலந்தொட்டு வாழ்ந்து வரும் வகதிமு என்னும் சாதியினரிடையே 'பேய்மகள்' ஒருத்தி இடுகாட்டிலே கிடக்கும் பிணத்தை எழச் செய்து அதைத் தன்னுடன் சேர்த்துப் பற்றிக் கொண்டு கூத்தாடுவாள். அதனைத் தொடர்ந்து அங்கு வந்து கூடும் மற்ற பேய் மகளிருடன் சேர்ந்து பிணத்தைப் புசிப்பாள். பெருவிருந்து நடைபெறும்" என்று வெப்ஸ்டர் கருத்தை மேற்கோள்காட்டி கைலாசபதி குறிப்பிடுவார் (1978: 17). பேய்மகள் பிணம் தின்னும் நிகழ்ச்சியைக் கலிங்கத்துப் பரணியில் விரிவாகக் காணமுடிகிறது. சான்றாகப் பின்வரும் பாடல்களைக் கூறலாம்.

"என்று களித்துக் குமண்டையிட்டே
ஏப்பம்விட்டுப் பருத்து நின்ற
குன்று குளிப்பனபோல், களத்துக்
கும்பிட்டே நடம் இட்டனவே."

(கலிங். 586)

"கவந்தம் ஆட முன்புதம்
களிப்போடு ஆடுபேய் இனம்
நிவந்த ஆடல் ஆட்டுவிக்கும்
நித்த காரர் ஒக்குமே" (கலிங். 433)

இவ்வாறு பேய்கள் பிணம் தின்றுவிட்டு காளித் தெய்வத்தின் முன்பு கூத்தாடுவதை ஜெயங்கொண்டார் தமது நூலில் வருணித்துள்ளார். இச்சடங்கும் தொத்து மந்திரத்தின் அடிப்படையில் செய்யப்படுவதாகும். போரில் ஈடுபட்டு இறந்த ஒரு வீரனின் இறைச்சியை உண்பதால் அவ்வீரனின் வலிமை முழுவதும் தனக்கு வந்து சேரும் என்பத தொத்துமந்திரத்தின் நம்பிக்கையாகும். இந் நம்பிக்கையின் எச்சமாகவே இன்றைய சுடுகாட்டுச் சடங்கினைச் செய்கின்றனர். போர்க்களத்தில் செய்யப்பட்ட இச்சடங்கு அதன் பழைய செயல்பாட்டினை இழந்த நிலையில் இன்று சமயத்தோடு தொடர்புபடுத்தப்பட்டுத் தெய்வங்களை அமைதிப்படுத்துவதற்கும், மகிழ்ச்சிப்படுத்து வதற்குமாகச் செய்யக்கூடிய சடங்காக வழக்கில் இருந்து வருகிறது என்று கூறலாம்.

சடங்குக் கூத்து கலையாதல்

கணியான்கூத்தில் நிகழ்த்தப்பட்டு வரும் பேயாட்டம், கைவெட்டு, நாக்குவெட்டு, சுடலைமாடன் சுடுகாட்டுப் பூசை ஆகிய மூன்றிலும் கணியான் இனத்தவர்கள் பங்கு கொள் கின்றனர். இச்சடங்குகள் தொன்மைக் காலத்தில் போர் தொடர்பான மந்திரச் சடங்குகளாக இருந்திருக்க வேண்டும் என்பதற்குப் பல சான்றுகள் முன்னே தரப்பட்டுள்ளன. "தொடக்கத்தில் மந்திரச் சடங்குகளாக இருந்தவை நாளடைவில் அவற்றோடு தொடர்புடைய மந்திரம் மறைந்து வெறும் சடங்குகளாகவும், குழு நடனங்களாகவும் காட்சி அளிக்கின்றன" (Schechner and Suhuman: 1976: 62) என்ற கருத்தின் அடிப் படையில் கணியான் கூத்தும் தொடக்கத்தில் போர் தொடர்பான மந்திரச் சடங்குகளாக விளங்கி இக்காலத்தில் தெய்வத்தை மகிழ்விக்கும் சடங்காகச் செயல்படுகிறது என்பதைப் புரிந்து கொள்ளலாம். சுடலைமாடன், அம்மன் போன்ற நாட்டுப்புறத் தெய்வக் கோயில்களில் நிகழ்த்தப்படும் கணியான்கூத்தில் அத்

தெய்வங்களின் கதைப் பாடல்களைப் பாடி ஆடுவதோடு தெய்வங்களுக்கு உரிய சடங்குகளையும் செய்கின்றனர்.

இவ்வாறு நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுடன் தொடர்புடைய கணியான்கூத்து இன்று மேடைகளிலும் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. மேடைகளில் இக்கூத்தினை நிகழ்த்தும் போது சுடலைமாடன், அம்மன் தெய்வங்களைப் பற்றிய கதைப்பாடல்களைப் பெரும்பாலும் பாடுவதில்லை. மாறாக முத்துப்பட்டன் கதை, இராமாயணம், அரிச்சந்திர மயான கண்டம் போன்ற கதைகளைப் பாடி ஆடுகின்றனர். இவற்றுடன் பார்வையாளர்களை மகிழ்ச்சிப்படுத்துவதற்காகக் கதையோடு தொடர்பில்லாத சில சினிமாப் பாடல்களையும் பாடி ஆடுகின்றனர். இவற்றிலிருந்து கணியான் கூத்து சடங்குகளில் இருந்து பிரிந்து ஒரு சடங்குச் சார்பில்லாத கலைவடிவமாக மாறிச் செயல்பட்டு வருகிறது என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் சடங்காட்டமாக நிகழ்த்தப்படும் கணியான் கூத்திற்கும், மேடைகளில் சடங்குச் சார்பில்லாத பொழுதுபோக்குக் கலையாக நிகழ்த்தப்படும் கணியான் கூத்திற்கும் வேறுபாடுகள் உள்ளன.

சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் கணியான் இனத்தவர்களுக்கு உயர்ந்த சாதியினர் மதிப்புக் கொடுப்பதில்லை. இன்று கணியான்கள் தாழ்த்தப்பட்ட சாதியினராகவே மதிக்கப்படுகின்றனர். ஆனால் சடங்குச் சூழலின்போது இவர்களுக்கு மதிப்புக் கொடுக்கின்றனர். இதற்குக் காரணம் இவ்வினத்தவர்கள் மகுடம் அடித்து வழிபாட்டிற்குரிய தெய்வத்தின்மீது கதைப் பாடல்களைப் பாடி கூத்து நிகழ்த்தினால்தான் அவ்வழிபாடு நிறைவுடையதாகும் என்று நம்புகின்றனர். இந் நம்பிக்கையின் விளைவாகவே இவ்வினத்தவர்கள் சடங்குச் சூழலில் மதிப்புப் பெறுகின்றனர். வழிபாட்டுச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் கணியான் கூத்தினைப் பார்க்கும் பார்வையாளர்கள் அதனை தெய்வத்தோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய ஒரு கூத்தாகப் பக்தியுடன் பார்க்கின்றனர். இச் சூழலில் சடங்கு வேறு, கூத்துவேறு எனப்

பிரித்துப் பார்ப்பதில்லை. எனவேதான் சுடலைமாடன் வழிபாட்டுச் சடங்கில் கூத்தோடு இணைந்த பேயாட்டம், நாக்குவெட்டு, கைவெட்டுச் சடங்குகள் நடைபெறும்போது பார்வையாளர்கள் அனைவரும் பயபக்தியுடன் கைகூப்பி வணங்குகின்றனர். கணியானால் செய்யப்படும் இச்சடங்குகளைத் தெய்வம் ஏற்றுக்கொண்டால்தான் தங்களின் நல்வாழ்விற்கு வேண்டிய பலனைத் தெய்வம் கொடுக்கும் என்று நம்புகின்றனர். இங்கு தெய்வ நம்பிக்கை தோன்றுகிறது. இதனால் சடங்கு முக்கியத்துவம் வாய்ந்த இக்கூத்தினைப் பார்க்கும் பார்வை யாளர்கள் தெய்வ உணர்வு பெற்றவர்களாக மாறுகின்றனர் என்பதைக் காண முடிகிறது.

சடங்கு நிகழ்வில் ஆடப்படும் கூத்திற்குக் காலவரையறை கிடையாது. அதன் நிகழ்வுக் காலத்தைச் சடங்கே தீர்மானம் செய்கிறது. அதாவது அம்மன், சுடலைமாடன் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குகள் எப்பொழுது ஆரம்பித்து முடிகிறதோ அதுவே கணியான் கூத்தின் காலமாகும். ஆக சடங்கின் ஆரம்பம் கணியான் கூத்தின் ஆரம்பமாகவும் சடங்கின் முடிவு கணியான் கூத்தின் முடிவுமாக உள்ளது. எனவே இக்காலத்தைக் 'குறியீட்டுக் காலம்' என்று கூறலாம். வழிபாட்டுக் கூத்தின் நிகழ்வுக்களம் கோவிலின் முற்றமாக இருக்கிறது. இங்குதான் சடங்குக் கூத்தினை நிகழ்த்த வேண்டும் என்பது மரபு. இம்மரபினை மாற்றினால் அவர்கள் தெய்வக் குற்றம் செய்தவர்களாவார்கள். மேலும் இத்தகைய இடத்தில் தெய்வமும் உலவுவதாக நம்பப்படுகிறது. சடங்குக் கூத்தினைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் சாமியாடிக்கு அத்தெய்வம் இறங்கி கணியான்களுடன் கைகோர்த்து ஆடும்போது அவ்விடம் தெய்வம் உலாவும் இடமாக மாறுகிறது. இவ்வாறு தெய்வம் உலாவும் இடத்தில் கணியான்கூத்து ஆடப்படுவதால் அதனுடைய நிகழ்வுக் களத்தைக் 'குறியீட்டுக் களமாகவே' கொள்ள வேண்டியுள்ளது.

சடங்குச் சார்பில்லாக் கூத்தின் நிகழ்வுக் காலத்தை நிகழ்ச்சியை ஒழுங்கமைப்பவர்கள் அல்லது ஏற்பாடு செய் பவர்கள் தீர்மானிக்கின்றார்கள். ஒரு குறிப்பிட்ட கால

எல்லைக்குள் இக்கூத்து நிகழ்த்தப்பட வேண்டும் எனக் காலம் வரையறுக்கப்படுகிறது. இச்சூழலில் ஆடும் கலைஞர்கள் பணம் பெறுவதை நோக்கமாகக் கொண்டிருப்பதால் இவர்களும் தங்கள் ஆட்டத்தின் காலஅளவை வரையறைப்படுத்திக் கொள்கின்றனர். எனவே இச்சூழலின் காலத்தை 'தீர்மானக் காலமாகக்' கொள்ளலாம். களத்தையும் நிகழ்ச்சியை ஏற்பாடு செய்தவர்களே தீர்மானிக்கின்றனர். ஆகவே இக்களம் 'தீர்மானக் களமாக' கொள்ளப்படுகிறது.

நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் நிகழ்த்தப்படும் கணியான் கூத்து சடங்கோடு நெருங்கிய தொடர்புடையது என்று முன்னரே (2.4.7.2) கூறப்பட்டது. இக்கூத்தில் வழிபாட்டிற் குரிய தெய்வக் கதைப்பாடல்களையே பாடி ஆட வேண்டும் என்ற கட்டுப்பாடு வைத்திருக்கிறார்கள். இக்கட்டுப்பாட்டிற்கு உட்பட்டே கணியான்கூத்தும் நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. மேலும் தெய்வங்களைத் திருப்திப்படுத்த அல்லது தெய்வக் கடனாக இக்கூத்தினை நிகழ்த்தி வருகின்றனர். இன்றைய சூழலில் இவ்வினத்தவர்களின் பொருளாதாரத் தேவையை நிறைவு செய்வதாகவும் இக்கூத்து இருந்து வருகிறது.

சடங்குச் சார்பில்லாப் பொது நிகழ்ச்சிகள் நிகழ்த்தப் படும் கூத்து சடங்கிலிருந்து பிரிந்த ஒரு பொழுதுபோக்குக் கூத்தாக விளங்குகிறது. இச் சூழல்களில் சுடலைமாடன் தெய்வக் கதைப் பாடல்களை விட்டுவிட்டு வேறுசில பொதுவான கதைப்பாடல்களைப் (2.4.7.1) பாடி ஆடுகின்றனர். பொழுது போக்கிற்காக நிகழ்த்தப்படும் இக்கூத்தில் பார்வையாளர்களுக்கு மனநிறைவை அளிப்பதற்காக திரைப்படப் பாடல், ஆடல் முதலியவற்றையும் சேர்த்துக் கொள்கின்றனர். ஆனால் சடங்குச் சூழலில் கணியான் கூத்தினை ஆடுவோர் தெய்வவழிபாட்டை நோக்கமாகக் கொண்டு ஆடுகின்றனர்.

சடங்குக் கூத்தினைப் புனிதமானதாக அல்லது தெய்வத் தோடு தொடர்புபடுத்திக் காண்பதால் பார்வையாளர்கள் அவ் ஆட்டத்தை விமர்சனம் செய்வதில்லை. கூத்துக் கலைஞர்களும்

பார்வையாளர்களை மனநிறைவு கொள்ளச் செய்ய வேண்டும் என நினைப்பதில்லை. இதே கூத்து சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படும்போது அதைப் புனிதமானதாக மக்கள் கருதுவதில்லை. ஆட்டத்தின் குறைநிறைகளைக் கண்காணிப்பர். ஆட்டத்தில் நிறைகள் இருப்பின் அதனைப் பல்வேறு முறைகளில் பாராட்டுவர். அதே நேரத்தில் குறைகள் இருப்பின் தங்களுடைய மனநிறைவின்மையைப் பல்வேறு எதிர்வினைகள் மூலம் உணர்த்துவர்.

சடங்குச் சார்புள்ள கணியான்கூத்திற்கும், சடங்குச் சார்பற்ற கணியான்கூத்திற்கும் உள்ள மேற்குறித்த வேறுபாடுகள் கணியான்கூத்தின் வளர்ச்சியைக் காட்டுகின்றன. அதாவது சடங்குக் கூத்தாக இருந்து சடங்குச் சார்பற்ற பொழுதுபோக்குக் கூத்தாக வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது என்பதை அவ்வேறுபாடுகள் உணர்த்துகின்றன.

தொகுப்புரை

ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ள கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து ஆகிய நான்கு நிகழ்கலைவடிவங்களும் சடங்கிலிருந்த தோன்றி சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகளாக வளர்ச்சி அடைந்துள்ளமை குறித்து இவ்வியலில் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. இவ் வியலின் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்பட்டுள்ள நிகழ்கலை வடிவங் களை நிகழ்வுச் சூழல்களின் அடிப்படையில் சடங்குச் சார்புடையவை, சடங்குச் சார்பில்லாதவை எனப் பகுத்து விளக்கப்பட்டுள்ளது.

கரகாட்டம் என்பது சக்திக்கரகாட்டம், தோண்டிக் கரகாட்டம், ஆட்டக் கரகம் என மூன்றாகப் பகுக்கப்பட்டு விளக்கப்பட்டுள்ளது. சக்திக்கரகாட்டம் வளமைச் சடங்காட் டமாக விளங்குகிறது எனும் கருதுகோள் அம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்குகளிலிருந்து ஆதாரங்கள் தந்து நிறுவப்பட்டுள்ளது. சக்திக் காகமெடுப்பவரின் உடையலங்காரம், சக்திக் கரகத்தின் அலங்காரம் சக்திக்கரகத்திற்குச் செய்யப்படும் சடங்குகள்

ஆகியன பற்றி விளக்கப்படுவதுடன் சக்திக்கரகமெடுப்பவரின் தோற்றமும் அதன் பொருண்மைகளும் ஆய்ந்து விளக்கப்பட்டுள்ளன. இதிலிருந்து சக்திக்கரகச் சடங்கினை வளமையோடு தொடர்புடைய பெண்களே ஆரம்பத்தில் செய்திருக்க வேண்டும் எனும் கருத்து பல சான்றுகளுடன் நிறுவப்பட்டுள்ளது. அடுத்து ஆட்டக்கரகத்திற்கும் மற்ற கரகங்களுக்குமான தொடர்புகள் ஆராயப்பட்டுள்ளன. இவற்றில் சக்திக்கரகத்திற்கும், தோண்டிக் கரகத்திற்கும் இடையே உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளும், ஆட்டக்கரகத்திற்கும் தோண்டிக்கரகத்திற்கும் இடையே உள்ள ஒற்றுமை வேற்றுமைகளும் கண்டறிந்து விளக்கப்பட்டுள்ளன. மேலும் சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் சக்திக்கரகாட்டம், தோண்டிக்கரகாட்டம் ஆகியவற்றின் நிகழ்வுக்காலம், நிகழ்வுக் களம் பற்றியும், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் ஆட்டக்கரகத்தின் நிகழ்வுக்காலம், நிகழ்வுக்களம் பற்றியும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

அடுத்து இன்றைய ஒயிலாட்டத்தின் வளர்ச்சி நிலைகளை அறிந்து கொள்வதற்கு அவ் ஆட்டத்தைப் பரம்பரையாக ஆடும் மலைவேடர், வலையர் இனத்தவர்கள் பற்றிய தகவல்களும், ஆட்டக் கலைஞர்களின் ஒப்பனை முறைகளும், இசைக்கருவிகளும், ஆட்ட அடவுகளும், வழிபாட்டில் நிகழ்த்தப்படும் ஒயிலாட்டத்தின் பண்புகளும் சான்றாதாரங்களாக அமைந்துள்ளன என்பது பற்றி விளக்கப்பட்டுள்ளது. இதற்கடுத்து மலைவேடர், வலையர் இனத்தவரின் வேட்டைச் சடங்காட்டமாக ஒயிலாட்டம் செயல்பட்டிருக்கிறது எனும் கருத்து அச்சாதியினரின் தொழில்முறைகள், ஒயிலாட்டம் நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள், மற்றும் ஆட்ட அடவுகள், அவர்கள் வணங்கும் தெய்வங்களின் அமைப்பு ஆகியவை குறித்த தகவல்களிலிருந்து சான்றுகள் காட்டி நிறுவப்பட்டுள்ளது. பின்னர் வேட்டைச் சடங்காட்டமானது சண்டைப்பயிற்சி நடனமாக மாறியுள்ளது என்பதைப் புலப்படுத்துவதற்குச் சிலம்பாட்டத்தின் அடிவைப்பு முறைகளுடன் ஒயிலாட்டத்தின் ஒரு பகுதியாக இடம்பெறும் கோலாட்ட முறைகள் போர்

உத்திமுறைகளைக் குறிப்பனவாக உள்ளன என்றும், களியலாட்டம் என்ற ஒருவகை ஆட்டத்தின் கம்படித்தல் முறைகள் போர்வீரர்களின் செயல்களை நினைவுபடுத்துகின்றன என்றும் ஆய்வுசெய்து விளக்கப்பட்டுள்ளன. அடுத்து இன்றைய நிலையில் பெண்தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டத்திற்கும் அச்சடங்கிற்குமான தொடர்புகளும் ஆராயப்பட்டுள்ளன. மற்றும் சடங்குச் சூழலில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டத்திற்கும் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டத்திற்கும் இடையே பல வேறுபாடுகள் காணப்படுவது குறித்து ஆராய்ந்து விளக்கப்பட்டுள்ளது.

தேவராட்டமானது சடங்கிலிருந்து பொழுதுபோக்குக் கலையாக வளர்ச்சியடைந்திருக்கிறது என்பதை விளக்குவதற்குத் தேவராட்டத்தை நிகழ்த்துகின்ற கம்பளத்து நாயக்கர் இனம் குறித்த விளக்கம், ஆட்ட வகைகள், இசைக்கருவிகள், ஆடப்படும் சூழல்கள் பற்றிய தகவல்கள் தரப்பட்டுள்ளன. பின்னர்த் தேவராட்டம் தொடக்ககாலத்தில் வேட்டைத் தொழிலை நினைவுபடுத்தும் பாவனை சடங்காட்டமாகத் தோன்றியிருக்க வேண்டும் எனும் கருத்தானது, தேவராட்டத்தில் அடங்கியுள்ள ஆட்ட வகைகளின் பெயர்கள், கம்பளத்து நாயக்கர்களின் தொழில் முறைகள் ஆகியவை குறித்த தகவல்களின் பின்னணியில் ஆய்வுசெய்து விளக்கப்பட்டுள்ளது. வேட்டைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய பாவனைச் சடங்காட்டமாக இருந்த தேவ ராட்டம் விவசாயத் தொழிலோடு தொடர்புகொண்டபோது வளமைச் சடங்காட்டக் கூறுகளையும் தம்முள் அடக்கிக் கொண்டது எனக் கண்டறியப்பட்டுப் புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. மேலும் வேட்டை, விவசாயம் இரண்டிற்கும் மழை அவசியம் என்பதால் மழைச் சடங்காட்டக் கூறுகளையும் ஏற்று உள்ளடக்கியுள்ளது என்பதும் கண்டறியப்பட்டு விளக்கப் பட்டுள்ளது. இவ்வாறு இன்றைய நிலையில் ஆடக்கூடிய தேவராட்டம் பாவனைச் சடங்காட்டங்களின் கலவையாக விளங்குகிறது என்பதனைக் கண்டறிய முடிந்தது.

தேவராட்டத்தின் வளர்ச்சியாகத் தோற்றம் கொண்டிருக்கும் சேவையாட்டம் ஆரம்பத்தில் தேவராட்டத்தைப்

போன்றே சக்கம்மா தெய்வத்தைச் சேவிக்கும் ஆட்டமாக உருப்பெற்றுப் பின்னர் நிறுவனச் சமயக் கடவுளான திருமாலைச் சேவிக்கும் ஆட்டமாக வளர்ச்சியடைந்திருக்கிறது என விளக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் வைணவக் கோயில்களில் நிகழ்த்தப்பட்டுவரும் அரையர் சேவையோடு சேவையாட்டம் ஒப்பிடப்பட்டு இரண்டிற்கும் இடையே காணப்படும் உறவு நிலைகள் புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளன. இறுதியாகத் தேவராட்டம், சேவையாட்டம் இரண்டும் சடங்குச் சூழலில் ஆடப்படுவதோடு மட்டுமல்லாமல் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் ஆடப் படுவது குறித்தும், இவ்விரு சூழல்களின் நிகழ்வுக்காலம், களம் ஆகியவற்றிலும் பார்வையாளர்களின் உணர்வுகளிலும் ஏற்படும் மாற்றங்கள் குறித்தும் ஆராய்ந்து விளக்கப்பட்டுள்ளன.

கணியான்கூத்தின் வளர்ச்சி நிலைகள், அக்கூத்தினை நிகழ்த்தும் கணியான் இனத்தவர்களின் தொழில் முறைகள், வழிபாட்டுச் சடங்குகள், கூத்து நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள், இசைக்கருவி, கூத்து தொடர்பான தொன்மக் கதைகள் ஆகியவை குறித்த தகவல்களை ஆதாரங்களாகக் கொண்டு ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கில் நிகழ்த்தப்படும் கணியான்கூத்தில் இடம்பெறும் பேயாட்டச் சடங்கு, கைவெட்டுச் சடங்கு, நாக்குவெட்டுச் சடங்கு, சுடலைமாடன் சுடுகாட்டுச் சடங்கு ஆகிய சடங்குகள் அனைத்தும் போர்தொடர்பான மந்திரச் சடங்குகளாக இருந்திருக்கலாம் எனும் கருதுகோள் பல சான்றுகளுடன் இந்த ஆய்வில் உறுதி செய்யப்பட்டுள்ளது. இதற்கடுத்து சடங்குச் சூழல், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படும் கணியான்கூத்தில் காணப்படும் வேறுபாடுகள் கண்டு உணர்த்தப் பட்டுள்ளன. இவ் வேறுபாடுகள் கணியான்கூத்தின் வளர்ச்சி நிலைகளை உணர்த்துகின்றன என்று கருத்துரைக்கப்பட்டுள்ளது.

3. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளும் சமூகச் செயற்பாடுகளும்

முன்னுரை

நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளின் சமூகச் செயற்பாடுகளைச் செயற்பாட்டியல் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் ஆய்வு செய்து விளக்குவதே இவ்வியலின் நோக்கமாகும். கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து ஆகிய நிகழ்கலைகளில் இறுதி இரண்டு மட்டுமே இவ்வியலில் செயற்பாட்டியல் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் ஆய்வு செய்து விளக்கப் படுகின்றன. நான்கு நிகழ்கலைகளின் சமூகச் செயற்பாடு களையும் ஆய்வு செய்யலாம் எனினும் அவ் ஆய்வு நீண்டதாக அமையும் என்பதால் இரு நிகழ்கலைகள் மட்டும் செயற் பாட்டியல் கோட்பாட்டு ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்படுகின்றன.

பரிணாம வளர்ச்சி குறித்த வரலாற்று ஆய்வு முறையி னின்று முற்றிலும் வேறுபட்டது செயற்பாட்டு ஆய்வுமுறை (Functional Method). இவ் ஆய்வு, செயற்பாட்டியல் (Functional-ism) என்னும் கோட்பாட்டினை அடிப்படையாகக் கொண்டது.

செயற்பாட்டியல் கோட்பாட்டின் வரலாறு

செயற்பாட்டியல் கோட்பாடு உருவான காலக்கட்டம், அதன் பின்புலம் வளர்ச்சி நிலைகள் குறித்த சுருக்கமான விளக்கம் முதலில் தரப்படுகிறது. செயற்பாட்டியல் கோட் பாட்டின் வளர்ச்சியில் பிரெஞ்சு நாட்டு அறிஞர்களான ஜான் ஜாக்கஸ் ரூசா (Jean Jacques Rousseau), செயின்ட் சைமன் (Saint Simon), தோக்வில்லெ (Tocqueville), அகஸ்டெ கோம்தே (Auguste Comte), எமிலி தர்கீம் (Emile Durkheim) ஆகியோரின் பங்கும், ஆங்கில நாட்டு அறிஞர்களான ஹெர்பர்ட் ஸ்பென்சர் (Herbert Spencer), மாலினோஸ்கி (Malinowski), ரெட்கிளிப் ப்ரௌன் (Radcliffe-Brown) ஆகியோரின் பங்கும், அமெரிக்க நாட்டு அறிஞர்களான தால்காட் பார்ஸன் (Talcott Parson), ராபர்ட் மெர்ட்டன் (Robert Merton) ஆகியோரின் பங்கும்

குறிப்பிடத்தக்கன. எனவே இவர்களுடைய செயற்பாட்டியல் ஆய்வுப் போக்குகள் குறித்து இங்கு விளக்கப்படுகின்றது.

தொடக்க காலப் பிரெஞ்சுத் தத்துவ அறிஞர்களின் பங்கு

தொடக்க காலப் பிரெஞ்சுக் கருத்துப் பள்ளியின் (French School of Thought) தத்துவ அறிஞர்களால் செயற்பாட்டியல் ஆய்வு தொடங்கப்பட்டது. அவர்களுடைய 'சமயம்' பற்றிய ஆய்வுகள், 'சமூக அறிவியல்' ஆய்வுகள் ஆகியவை செயற் பாட்டியல் கோட்பாட்டுக்கு அடித்தளம் அமைத்தன. இவ் ஆய்வு முறையின் வரலாறு நீண்டதாக இருந்தாலும் 18-ஆம் நூற்றாண்டில் பிரெஞ்சுப் புரட்சி நடந்தபோது இதற்குரிய தொடக்கம் தெளிவாகப் புலப்பட்டது. இந்நூற்றாண்டைச் சேர்ந்த தத்துவ இயல் அறிஞர்கள் சமய உண்மைகளையும் விதிமுறைகளையும் தவிர்த்துவிட்டுப் "பகுத்தறிவு கொள்கைகளின் அடிப்படையில் சமூகத்தை இயக்குவதற்கான வாய்ப்புகள்" குறித்து ஆராய்ந்தனர்

19-ஆம் நூற்றாண்டின் பிற்பகுதியில் இவ்ஆய்வுமுறை வளர்ச்சியடைந்தது. அப்பொழுது சமய நம்பிக்கைகளும் நடைமுறைகளும் பகுத்தறிவுச் சமூகத்தில் பெறும் (Rational Secular Society) பங்கினைப் பல பிரெஞ்சு அறிஞர்கள் ஆராய்ந்தனர். சமயம் சார்ந்த சமூகத்தில் பகுத்தறிவு நடைமுறைகளின் செயற்பாடு குறித்தும், பகுத்தறிவுச் சமூகத்தில் சமய நடை முறைகளின் செயற்பாடு குறித்தும் இரண்டு வேறுபட்ட ஆய்வுப் போக்குகள் இக்காலக் கட்டத்தில் உருவாயின.

பகுத்தறிவு சார்ந்த சமூகத்தில், சமய நம்பிக்கைகள் பெறுகின்ற பங்கையும் செயற்பாட்டையும் ஆராய்ந்தவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் ஜான் ஜாக்கஸ் ரூசோ, செயின்ட் சைமன், தோக்வில்லே, அகடே கோம்தே ஆகியோராவர். இவர்களுடைய செயற்பாட்டியல் ஆய்வுப் போக்குகள் குறித்து ஜோனாதன் டர்னர் (Jonathan H. Turner: 1978) ரோலண்ட் ராபர்ட்சன் (Roland Robertson: 1986) ஆகியோர் திறனாய்வு செய்துள்ளனர். இவர்களுடைய கருத்துக்கள் இங்குச் சுருக்கமாகத் தரப் படுகின்றன.

ஜான் ஜாக்கஸ் ரூசோ (1712 – 1778)

இவர் 18-ஆம் நூற்றாண்டில் வாழ்ந்த தொடக்க காலத் தத்துவ அறிஞர்களுள் குறிப்பிடத்தக்கவர். இவர் 'குடிமைச் சமயம்' (Civil Religion) சமூகத்திற்கு மிகவும் இன்றியமையாதது என்பதை விளக்கினார். 'குடிமைச் சமயம்' என்பது இயற்கை யிறந்த சக்திகள், உலகங்கள், இவற்றோடு தொடர்புடைய நம்பிக்கைகள், நடைமுறைகள் மற்றும் முன்னோரின் சமயப் போக்குகள் ஆகியவற்றையும் தம்முள் கொண்டுள்ளது. முன்னோரின் சமயப் போக்குகள், சமூகத்தின் மீது மக்கள் பெருமதிப்புக் கொள்ளக் காரணமாக அமைந்தன.

குடிமைச் சமயத்தின் அவசியத்தை உணர்த்தி ரூசோ ஒரு 'சமயம்' காலங்காலமாகப் பின்பற்றி வரும் நெறிகளையும் சட்ட விதிகளையும் தம்முள் கொண்டிருக்கும் என்ற சமகால அறிஞர்களின் கருத்தினை ஏற்றுக் கொண்டார். இக்கருத்துப் பரவல் காரணமாக பிரெஞ்சுப் புரட்சித் தலைவர்கள் மரபு வழியாக இருந்து வந்த கத்தோலிக்கச் சமயக் குறியீடுகளையும் சடங்குகளையும் சமயச் சார்பற்றவையாக (Secular Religions) மாற்றுவதற்குப் பெருமுயற்சி செய்தனர். இம்முயற்சி கத்தோலிக்க சமயத்தை 'குடிமைச் சமயமாக' நிறுவும் முயற்சியே ஆகும்.

இதன் விளைவாகக் கத்தோலிக்க ஆதிக்கத்திலிருந்த பல நாடுகளில், மரபுவழிப்பட்ட திருச்சபைகளையும், சமய நம்பிக்கைகளுக்கு அளித்த பெருமதிப்புகளையும் சவாலாக ஏற்றுச் சமயத்தையும் அரசியலையும் இணைக்கும் விழிப்பு ணர்வுப் போக்குகள் தோன்றத் தொடங்கின (Roland Robertson : 1986 : 446).

செயின்ட் சைமன் (1760 – 1825)

சமூகத்தில் குறிப்பிடத்தக்க அரசியல் அமைப்பாகச் சமயம் விளங்குவதனைச் செயின்ட் சைமன் எடுத்துரைத்தார். இதனால் மரபுச் சமயங்கள் சமூகத்திற்குத் தீய விளைவுகளை ஏற்படுத்துகின்றன என்ற கருத்தை மாற்றியமைத்தார். இதன் விளைவாகச் சமயச் செயற்பாடுகள் சமூகத்தில் தொடர்ந்து

நடைபெறுவது நன்மை பயக்கும் என்ற கருத்து வலுப்பெறத் தொடங்கியது.

செயின்ட் சைமனின் ஆய்வுமூலம் 'செயற்பாட்டியல்' தெளிவுபெறத் தொடங்கியது. தொழிற்புரட்சியின் கட்டாயத்தை உணர்ந்த இவர் இக்கட்டாயநிலை சமயத்திற்குச் சாதகமாக இல்லை என்பதையும் எடுத்துரைத்தார். இதனால் புதிய ஆலைத் தொழில் சமூகத்தில் (Industrial Society) அர்ப்பணிப்பும் முக்கியத் துவமும் பெறுவதற்குப் 'புதிய கிறித்துவம்' (New Christianity) தேவை என்னும் கருத்தை செயின்ட் சைமன் வலியுறுத்தினார்.

தோக்வில்லெ *(1805 – 1859)*

செயின்ட் சைமனின் கருத்தை தோக்வில்லெ எனும் அறிஞர் மேலும் வலுப்படுத்தினார். இவர் சமயத்திற்கும் ஜனநாயகத்திற்கும் இடையிலுள்ள தொடர்பை ஆராய்ந்தார். இதற்கு மாற்றுக் கருத்து கொண்டிருந்தவர்களுக்கு அமெரிக்கா வைச் சான்றுகாட்டி விளக்கினார். ஜனநாயக உணர்வு அமெரிக்காவில் மலர்வதற்கு அங்கிருந்த நற்செய்தி சீர்திருத்தக் கிறித்துவம் பேருதவி புரிந்ததனை எடுத்துரைத்தார். இதன் மூலம் ஜனநாயகத்திற்கு இடையூறாகச் சமயம் இருக்கின்றது என்ற கருத்தை மாற்றியமைத்தார். பிரான்ஸ் நாட்டில் ஜனநாயகத்திற்கு ஆதரவாகக் கத்தோலிக்கச் சமயம் இருப்பதனையும் தோக்வில்லெ எடுத்துக்காட்டினார்.

சமூகவியல் கண்ணோட்டத்தில் சமயம் முக்கியமான சமூகச் செயற்பாடுகளை ஆற்றுகிறது என்ற கருதுகோளை தோக்வில்லெ தெளிவுபடுத்தினார் (Roland Robertson: 1986 : 448).

அகஸ்டே கோம்தே *(1798 – 1857)*

'சமூகவியலின் தந்தை' எனப் போற்றப்படும் அகஸ்டே கோம்தே இறையியல் மற்றும் அநுபூதியியல் (Theology and Mysticism) சார்ந்த சிந்தனை முறைகளைக் கொண்டு உருவாக்கப்படும் 'நேர்முறைத் தத்துவத்தின்' (Postitive Philosophy) அடிப்படையில் சமூக அறிவியலை ஆராய வேண்டும் என்னும் கருத்தினைக் கொண்டிருந்தார். மேலும் இவர் புதிய சமூகங்களின் அறிவார்ந்த

திறவுகோலாகச் 'சமூகவியல் கல்வி' அமைய வேண்டும் என்றும் சமூகவியல் சார்ந்த அறநெறிகள் சமயத்திலும் இடம்பெற வேண்டும் என்றும் குறிப்பிட்டார். அகஸ்டே கோம்தே கடைசிக்காலத்தில் தம் கருத்துக்களை மாற்றியமைத்துக் கொண்டார். அதன் விளைவாகச் சமூகத்தை மதிக்கவும் அதற்குக் கட்டுப்படவும், 'மனிதத்தின் சமயம்' (Religion of Humanity) என்ற ஒரு சமயம் தேவை எனும் கருத்தினை எடுத்துரைத்தார். இக்கருத்து செயின்ட் சைமன் தெரிவித்த 'புதிய கிறித்துவம்' தேவை என்ற கருத்துடன் ஒப்புமையுடையதாகும்.

கோம்தே பிரான்ஸ் நாட்டில் மனிதச் சமயத்திற்கான விழாக்கள், சடங்குகள், குறியீடுகள் போன்றவற்றைச் செயற்பாட்டியல் அணுகுமுறையில் ஆய்வு செய்து விளக்கினார் (Jonathan H. Turner: 1978 : 20 - 21).

எமிலி தர்கீம் (1858 – 1917)

எமிலி தர்கீம் எனும் சமூகவியல் அறிஞர் சமூகத்தினுள் சமயம் ஒன்றியிருப்பதனைத் தெரிவித்தார். ஸ்பென்சரின் சில செயற்பாட்டியல் முறையியலை தர்கீம் (Methodology) ஏற்றுக் கொண்டாலும் அவருடைய நவீனச் சமூகங்கள் பற்றிய கோட்பாட்டினை மறுப்பதனையே இவர் தம் ஆய்வின் அடிப்படையாகக் கொண்டார். சைமன், கோம்தே போன்றோர் சமயத்தின் செயற்பாட்டியல் முக்கியத்துவத்தை விளக்கியதனைத் தர்கீம் ஏற்றுக்கொண்டார். ஆனால் சமூகம் வேறு சமயம் வேறு எனப் பிரித்துக் கூறிப் பின்னர் சமயத்தைச் சமூகத்தில் இணைக்கும் முறைமையை இவர் மறுத்தார். "சமய வாழ்வின் அடிப்படைத் தன்மைகள்" (The Elementary Forms of the Religious Life : 1912) என்ற தம் ஆய்வில் சமூகத்தினுள் சமயம் ஒன்றிக் கிடப்பதனைத் தெளிவாக்கினார்.

எமிலி தர்கீமின் ஆய்வுகளுள் குறிப்பிடத்தக்கதாக விளங்குவது 'சமூகத்தில் பணிப்பகிர்வு' (The Division of Labour in Society : 1933) என்பதாகும். இவ் ஆய்வு ஸ்பென்சரின் கருத்துக்களைத் தீவிரமாகவும் ஆழமாகவும் விமர்சித்துள்ளது.

தர்கீமின் செயற்பாட்டுக் கோட்பாட்டின் அடிப்படைகள் கீழ்வருவன:

1. சமூகத்தை முழுமையானதாகக் கொள்ள வேண்டும். சிறுசிறு அங்கங்களாகப் பிரித்துவிடக் கூடாது.

2. முழுமையின் (சமூகத்தின்) தேவைகளை நிறை வேற்றுகின்றவை தாம் அடிப்படைச் செயற்பாடுகள் எனக் கொள்ளாமல் இம்முழுமைக்கான காரணமும் தேவையும் இன்னதென்பதைக் கண்டறிய வேண்டும்.

3. ஒரு சமூகம் அல்லது அரசு (State) இயல்பாக (Normal) இயங்குவதற்குச் சமூகத்தின் தேவைகள் நிறைவு செய்யப் படவேண்டும். அப்போதுதான் இயல்புக்கு மாறான (அசாதாரண நிலை) நிலைகளைத் தவிர்க்க இயலும் (to avoid abnormal States).

பிற செயற்பாட்டு அறிஞர்கள் சமூகத் தேவைகளை நிறைவேற்றுவன அடிப்படைச் செயற்பாடுகளே என விளக்க, தர்கீம் செயற்பாடுகளின் விளைபயன்களை அவற்றிற்கான காரணங்களிலிருந்து பிரித்தறிய வேண்டும் என்றார். மேலும் இவ்வாறு செயற்பாடுகளுக்கான காரணத்தை ஆராய்வது மட்டும் போதாது என்றும் சமூக ஒழுங்கில் இச் செயற்பாடு எங்ஙனம் நிலை பெற்றுள்ளது என்பதனையும் ஆராய வேண்டும் என்றார். தர்கீம் காரணம் (Cause) மற்றும் செயற்பாடு (Function) ஆகிய வற்றுக்கு இடையிலான வேறுபாட்டினைத் தன் 'சமூகத்தில் பணிப்பகிர்வு' என்ற ஆய்வில் விளக்கினார். மேலும் ஒரு சமயத்தின் சாரம் புனிதத்திற்கும், புனிதமின்மைக்கும் இடை யிலான வேறுபாட்டில்தான் அமைந்துள்ளது என்றும் சமய நடைமுறைகள் அனைத்தும் புனிதத்தை நோக்கமாகக் கொண்டு செயல்படுகின்றன என்றும் தர்கீம் கூறினார். இதோடு,

1. தனிநபர்களின் கட்டுப்படுத்த முடியாத ஆசைகளைச் சமயம் நிறைவு செய்கிறது.

2. கூட்டு மனப்பான்மையில் ஒழுக்கத்தின் இயல்பினை வெளிப்படுத்துகிறது.

3. தனிமனிதனைச் சமூகத்துடன் பிணைக்கிறது எனச் சமயத்தின் செயற்பாடுகளை வகைப்படுத்தி விளக்கினார்.

மேலும் இவர் சமயத்தின் உடன்பாட்டு அல்லது ஒருமைப்பாட்டுச் செயற்பாடுகளை வலியுறுத்தினார். சமூகத்தின் நிலைபேற்றிற்கும் ஒருமைப்பாட்டிற்கும் உதவும் செயற்பாடுகள் 'உடன்பாட்டுச் செயற்பாடு' (Positive Function) அல்லது 'ஒருமைப்பாட்டுச் செயற்பாடு' (Integrative Function) எனக் குறிப்பிட்டார். சமயம் மற்றும் சமூகம் பற்றிய இவருடைய கொள்கையில் இது ஒரு குறிப்பிடத்தக்க அம்சமாகும்.

தர்கீம் வலியுறுத்திய மற்றொரு கருத்து, ஒரு சமூகம் ஒற்றுமையாக, இயங்குவதற்கான தேவையே சமயத்தை உருவாக்கியது என்பதாகும். சமய நம்பிக்கைகளைப் போலவே சடங்குகளும் முக்கியப் பங்கு பெறுகின்றன என்றும், சமயச் சடங்குகளில் தனிமனிதர்கள் சமூகத்தைச் சார்ந்திருப்பதனை நன்றாக உணர்கிறார்கள் என்றும் விளக்கினார். எனவே சமய வழிபாடு என்பது தான் சார்ந்திருப்பதையே கொண்டாடு வதாகும். அதாவது சமய வழிபாட்டின் முக்கியப் பொருள் சமூகம்தானே தவிர கடவுள் அன்று எனத் தர்கீம் குறிப்பிட்டார். இக்கருத்து கவனத்திற் கொள்ளத்தக்கது.

ஆங்கில நாட்டு அறிஞர்களின் பங்கு

ஹெர்பெர்ட் ஸ்பென்சர் (1820 – 1903)

ஆங்கிலத் தத்துவ அறிஞரான ஹெர்பெர்ட் ஸ்பென்சர் சமூகங்களை உயிரிகளாகக் கருதினார். இதனால் ஒன்று மற்றொன்றை உண்டு செரித்து வாழ்வதாகக் கூறினார். இக்கருத்தினால் இவர் இரண்டு முக்கிய விதிகளை வகுத்தார். 1. ஒரே அமைப்பினுள் காணப்படும் கூறுகள் அனைத்தும் தம்முள் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பு கொண்டிருப்பவை. 2. இக்கூறுகள் அனைத்தும் அமைப்பின் மொத்தச் செயற்பாட்டுக்கு ஒன்றிணைந்து உதவுவன.

பரிணாமக் கோட்பாட்டை ஏற்றுக் கொண்டதனால், பரிணாம வளர்ச்சி பெற்று வரும் சமூகங்கள் சமயச் சிந்தனைகளிலும் நடைமுறைகளிலும் குறைவான பற்றுக் கொண்டு உள்ளன என்று அக்காலத்தில் நிலவி வந்த கருத்துக்கு ஸ்பென்சர் உடன்பட்டார். மேலும் இவர் வளர்ந்துவிட்ட சமூகத்தில் முக்கிய நிறுவன அமைப்புக்கள் சமயத்தைச் சார்ந்திருப்பதில்லை என்றும் சமூகம் முழுவதுமே தனி நபர்களுக்கு இடையிலுள்ள ஒப்பந்தத் தொடர்பினால் மட்டுமே பெரிதும் இயங்கி வருகிறது என்றும் கூறினார்.

மாலினோஸ்கி, ரெட்கிளிப் ப்ரௌனின் பங்கு

மாலினோஸ்கி (1884 – 1942)

மாலினோஸ்கி புரதானச் சமூக அமைப்பையும், சமயத் தன்மைகளையும் செயற்பாட்டியல் நோக்கில் ஆய்வு செய்தார். “பண்பாட்டை ஒரு முழுமை நிலைமையாகக் கொண்டு அதன் செயற்பாடுகளின் மூலம் அந்த முழுமையை அலசி ஆராய்வதே மாலினோஸ்கியின் கொள்கை. இவரது கருத்துப்படி ஒரு சமுதாயத்தின் பண்பாடு என்பது அதன் உறுப்பினர்களின் அனைத்துத் தேவைகளையும், உயிரியல், உளவியல் உந்துதல் களையும் முழுமையாக நிறைவுசெய்ய, பல நிறுவனங்களைக் கொண்ட அமைப்பாகும். இவ் அமைப்பில் பண்பாட்டு நிறுவனங்கள் மக்களின் தேவைகளுக்கு ஈடுகொடுக்கும் முறையில் இணக்கம் பெற்று செயல்படுகின்றன. அவ்வாறே, மக்களும் தங்கள் தேவைகளை நிறைவேற்றிக் கொள்ளும் பொருட்டு, ஒருவரோடு ஒருவர் இணைந்து நிறுவன ரீதியாகச் செயல் படுகின்றனர் என்பது மாலினோஸ்கியின் கருத்தாகும்” (பக்தவச்சல பாரதி : 1991 : 75).

பண்பாட்டின் ஒன்றியத்தையோ முழுமையோ அலசும் முன்பு பண்பாடும் மக்களும் கொண்டுள்ள செயலுறவுகளை அறிய வேண்டுமென்பார் மாலினோஸ்கி. இக்கருத்தினை விளக்குவதற்கு மாலினோஸ்கி பயன்படுத்திய எடுத்துக்காட்டைப் பக்தவச்சல பாரதி பின்வருமாறு எடுத்தாளுகிறார். “பண்பாடு என்பது இயந்திரம் (Machine) போன்றது. இந்த இயந்திரம்

நன்கு செயல்பட பல உறுப்புகள் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்டுச் சிறப்பாக வடிவமைக்கப்பட்டு இணைக்கப்பட்டுள்ளன. இதன் மூலம் இயந்திரத்தின் பயன்பாட்டினை எந்த அளவிற்குப் பயன்படுத்த முடியுமோ அந்த அளவிற்குப் பயன்படுத்திக் கொள்ளலாம். அவ்வாறே பண்பாடு என்பதும் ஓர் இயந்திரத்தைப் போன்றது. ஒரு பண்பாட்டைச் சேர்ந்தவர்கள் அவர்கள் விருப்பத்திற்கேற்பத் தேர்ந்தெடுக்கப்பட்ட பண்பாட்டுக் கூறுகளைக் கொண்டு அவர்களது பண்பாட்டை வடிவமைத்துக் கொள்கின்றனர். இதன் மூலம் மக்கள் அவர்களது சமுதாயப் பண்பாட்டுத் தேவைகளை முழுமையாக நிறைவு செய்து கொள்கின்றனர். இதனாலேயே ஒவ்வொரு பண்பாட்டிலும் திருமணமுறை, குடும்பம், உறைவிடம், பொருளியல் உற்பத்தி, சமய வழிபாடு, சடங்குகள், கலை, சட்டம், ஒழுங்கு போன்ற எண்ணற்ற முறைகள் மற்ற பண்பாட்டிலிருந்து மாறுபடுவதாக உள்ளன" *(1991 : 75)*.

பண்பாட்டுக்கூறுகளின் ஒருங்கிணைப்பும் செயற்பாடும் அப் பண்பாட்டினரின் தேவைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைந்துள்ளன என்ற கருத்தே மாலினோஸ்கியின் செயற் பாட்டியலின் மையக் கருத்தாகும். தேவைகள் என்பது இரண்டு வகைப்படும். ஒன்று முதன்மைத் தேவைகள், மற்றொன்று இரண்டாம் நிலைத் தேவைகள். "முதன்மைத் தேவைகளை உயிரியல் தேவைகள் (Biological Needs), உளவியல் தேவைகள் (Psychological Needs), சமுதாயத் தேவைகள் (Social Needs) என மூன்று பிரிவாகப் பிரிக்கிறார் மாலினோஸ்கி. இதில் வாழ உணவு ஈட்டுதல், இனத்தின் நிலைபேறுடைமைக்கு இனப் பெருக்கம் செய்தல், புறச் சூழலிலிருந்து பாதுகாத்துக் கொள்ளல் ஆகியவை முதன்மைத் தேவைகள். எவற்றை உண்பது, எவருடன் உடலுறவு கொள்வது, எவ்வாறான பாதுகாப்பை ஏற்படுத்திக் கொள்வது என்பது இரண்டாம் நிலைத் தேவைகள். ஏனெனில் இவை முதன்மைத் தேவைகளின் வகைகளாக அமைகின்றன. முதன்மைத் தேவைகள் அனைத்துப் பண்பாட்டிற்கும் பொதுவானவை. இரண்டாம் நிலைத் தேவைகள் மட்டுமே அந்தந்தப் பண்பாட்டால் அறுதியிடப்படுகின்றன என்பது

மாலினோஸ்கியின் கருத்தாகும்" (பக்தவச்சல பாரதி : 1991 : 75 - 76). மாலினோஸ்கியின் கருத்துப்படி பண்பாட்டிலுள்ள சில நிறுவனங்கள் முதன்மைத் தேவைகளையும் மற்றவை முதன்மைத் தேவைகளுக்கு ஏற்படும் இரண்டாம் நிலைத் தேவைகளையும் நிறைவு செய்கின்றன. ஆகவே நிறுவனங்களின் ஒருங் கிணைப்பும் செயற்பாடுகளும் இரண்டாம் நிலைத் தேவைகளை மையமாகக் கொண்டுள்ளன என்று கூறலாம்.

ரெட்கிளிப் ப்ரௌளன் (1881 – 1955)

இவர்தம் செயற்பாட்டியல் கொள்கையில் செயலைவிட 'அமைப்பிற்கு' (Structure) முக்கியத்துவம் தருகிறார். ஏனெனில் சமுதாய அமைப்பினைத் தெரிந்து கொண்டால் மட்டுமே செயற்பாடுகளைப் புரிந்துகொள்ள முடியும் என்கிறார். அமைப்பு பற்றி விளக்குவதற்குத் தர்கீமைப் போன்றே இவரும் 'உயிரி ஒப்புமை' (Organic Analogy) முறையைக் கையாளுகிறார்.

ரெட்கிளிப் ப்ரௌளனின் கருத்துப்படி உயிரி என்பது பெருந்திரளான உயிரணுக்களையும் (Cells) அவற்றோடு தொடர்புற்ற உயிர் நீரையும் (Protoplasam) கொண்ட ஒட்டு மொத்தத் தொகுப்பாகும். இதனுள் உள்ள உயிரணுக்களும் அவற்றின் உயிர்நீர் வகைகளும் ஒரு முறைப்படுத்தப்பட்ட, வரையறுக்கப்பட்ட செயலுறவுகளைக் கொண்டுள்ளன. இவையனைத்தும் உயிரியின் வாழ்விற்காக ஒருங்கிணைந்து செயல்படுகின்றன. இக்கருத்தினைக் கொண்டு இவர் 'அமைப்பு' பற்றி விளக்குகிறார். அமைப்பு என்றால் என்ன? என்பதற்கு இவர், "ஓர் உயிரியின் உடலின் உருவத்தை 'அமைப்பு' என்னும் சொல் குறிப்பிடுவதில்லை என்றும் உயிரியின் உடலிலுள்ள கூறுகள் (உயிரணுக்கள், மூலக்கூறுகள், molecules) எவ்வாறு உறவு கொண்டு அதன் இயக்கத்திற்குச் செயல்படுகின்றன என்பதே அதன் அமைப்பாகும்" என்றும் விளக்குகிறார்.

ஓர் உயிரி அது வாழுங்காலம் முழுவதும் தொடர்ந்து பல கூறுகளை இழந்து கொண்டேயிருந்தாலும் கூட ஒரு குறிப்பிட்ட அளவில் அந்த அமைப்பின் தொடர்ச்சி (Structural Continuity) கட்டிக்காக்கப்படுகிறது. எடுத்துக்காட்டாக

மூச்சுவிடுதல், கழிவுப் பொருள்களை வெளியேற்றுதல், நோய்க்கிருமிகளை எதிர்த்துப் போரிடுதல் முதலான பிற உடற்செயற்பாடுகளின் போது ஓர் உயிரி பல உயிரணுக்களை இழக்க நேரிடுகிறது. அதே நேரத்தில் உணவுச் செரிமானம், இரத்தச் சுத்திகரிப்பு, வளர்சிதை மாற்றம் முதலான பிற உடல் செயல்களின் மூலம் புதிய புதிய உயிரணுக்களை ஏற்படுத்திக் கொள்கிறது. ஆகவே நீண்டகால வாழ்வைப் பெற்றுள்ள ஓர் உயிரியைக் காணும்போது அதனுள் உள்ள உயிரணுக்கள் நிலையானவையாக இருப்பதில்லை. அவை காலந்தோறும் அழிவதும் மீண்டும் புதியனவாக உருவாவதுமாக உள்ளன. ஆனால் உயிரியின் அமைப்பு மட்டும் தொடர்ந்து பராமரிக்கப் படுகிறது. இந்த "அமைப்புத் தொடர்ச்சி" நிலைபெற்றிருப் பதற்காக நடக்கும் நிகழ்வே வாழ்க்கையாகும் என்கிறார் ரெட்கிளிப் பிரௌன் (பக்தவச்சல பாரதி : 1991 : 78-79).

உயிரியின் வாழ்க்கையைப் போன்றே சமுதாயத்தின் இயக்கப்பாட்டிலும் பல்வேறு கூறுகள் இணைந்திருக்கும்ப டியான அமைப்பு உள்ளதைக் காணமுடியும். சமுதாய அமைப்பிற்குத் தனிமனிதர்கள் முதன்மையான கூறுகளாக உள்ளனர். இவர்கள் நிலையான சமுதாய உறவுகள், நெறிமுறைகள் (Norms), விழுமியங்கள் (Values), செயற் பாங்குகள் (Functional Roles) முதலானவை மூலம் சமுதாயம் என்னும் முழுமைக்குள் ஒரு முறைப்படுத்தப்பட்ட நிலையில் பிணைக்கப்பட்டுள்ளனர்.

உயிரியின் உடலமைப்புப் போன்றே சமுதாயத்தின் அமைப்பும் அதனுள் உள்ள கூறுகளும் அழியும்போது பாதிக்கப்படாது. இறப்பு அல்லது பிற நிகழ்வுகள் மூலம் தனிமனிதர்கள் சமுதாயத்திலிருந்து மறைந்து போகலாம். அதே நேரத்தில் பிறப்பு மூலம் புதிய உறுப்பினர்கள் சமுதாயத்திற்குள் தொடர்ந்து வந்து சேருவர். போவோரும், வருவோரும் என்பது ஒரு தொடர்ச்சியான செயலாக இருந்தாலும் சமுதாய அமைப்பின் தொடர்ச்சியானது (Structural Continuity) என்றும் சிதையாமல், கட்டுடையாமல் நிலைத்திருக்கிறது. இத்தொடர்ச்சி

நிலைபெற நடைபெறும் நிகழ்வே 'சமுதாய வாழ்க்கை'யாகும். ஒரு சமூகத்தின் வாழ்க்கையே அச்சமூகத்தின் செயல் என்று வரையறை செய்வார் ரெட்கிளிப் ப்ரௌன், என பக்தவச்சல பாரதி விளக்குகிறார் (1991 : 79 - 80).

இச்சமுதாய வாழ்வில் உறுப்பினர்கள் ஒவ்வொருவரும் குறிப்பிட்ட சில பணிகளை இடைவிடாமல் தொடர்ந்து திரும்பத் திரும்பச் செய்து கொண்டிருப்பர். சமுதாய வாழ்வில் ஒரு பகுதியாக விளங்கும் எந்த ஒரு தொடர் நிகழ்வும் (எ.டு. இறந்தவருக்குச் செய்யும் ஈமச்சடங்ககள், குற்றச் செயலுக்கு வழங்கப்படும் தண்டனை, திருமணம், பூப்பு நீராட்டு விழா, சமயச்சடங்குகள், விழாக்கள் அல்லது இதுபோன்ற பிற நிகழ்வுகள்) அச்சமுதாயத்தின் நிலைபேறுடைமைக்கு வகை செய்கின்றன. பல்வேறு உறுப்பினர்கள் செய்யும் இப்பணிகள் அனைத்தும் ஒன்றோடொன்று ஒருங்கிணைந்து பரஸ்பர உறவுநிலையில் அமைந்த சமுதாய வாழ்வு இயங்கவும் நிலைபெற்று நிற்கவும் பங்காற்றுகின்றன. இவ்வாறு ஒவ்வொரு உறுப்பினரும் ஏற்றுள்ள பங்கே அவர்களின் செயல்களாகும். மக்களின் எதிர்பார்ப்புக்கும், சமுதாய நிறுவனங்களுக்கும் இடையிலான நிகழ்வுகளே 'செயற்பாடுகள்' என்று ரெட்கிளிப் ப்ரௌன் விளக்குகிறார்.

அமெரிக்க அறிஞர்களின் பங்கு

தால்காட் பார்ஸன் (1902 – 1978)

தால்காட் பார்ஸன், மனித வாழ்வின் உலகளாவிய கூறுதான் 'சமயம்' என்றார். இவர் தர்கீமைப் போல சமயச் செயற்பாடுகளின் முக்கியத்துவத்தை மட்டும் விளக்காமல் அதன் அடிப்படைகளையும் ஆராய்ந்தார். சமயத்தைப் பண்பாட்டு மதிப்புகள், நம்பிக்கைகள், குறியீடுகள் ஆகியவற்றின் சாரமாகக் கொண்டிருந்தார். பண்பாட்டு வடிவங்கள் சமூக அமைப்பிலிருந்து பல்வேறு அளவுகளில் சுதந்திரமாகச் செயல்படுகின்றன. எனவே இவற்றைச் சமூக அளவிற்குள் மட்டும் சுருக்க முடியாது என்றார் அவர். மேலும் தனிமனிதச் செயற்பாடுகள் சமூக அமைப்பினால் தீர்மானிக்கப்படுகின்றன என்றும் கூறினார். இவ்வாறு தனிமனிதச் செயற்பாடும், சமூகச் செயற்பாடும்

ஒன்றிற்கொன்று மாறி மாறி உதவுகின்றன என்பது பார்சனின் கருத்தாகும் (Jonathan H. Turner : 1978 : 39 - 41).

ராபர்ட் மெர்ட்டன்

இவர் செயற்பாட்டியலை முறைப்படுத்தியவர் ஆவார். செயற்பாட்டுவாதிகள் சமயத்தின் உடன்பாட்டுச் செயற் பாடுகளில் மட்டுமே கவனம் செலுத்தினார்கள் என்றும், சமயத்தின் எதிர்மறைச் செயற்பாடுகளை (Dys function) அல்லது சமயத்தின் எதிர்விளைவுகளை இவர்கள் ஒதுக்கிவிட்டனர் என்றும், மேலும் இவர்கள் இரண்டு செயற்பாடுகளையும் குழப்பியிருக்கின்றனர் என்றும் விமர்சனம் செய்துள்ளார்.

ஓர் அமைப்பில் பல்வேறு உறுப்புக்கள் உள்ளன; அவ் உறுப்புகளுக்கு இடையே நிகழும் இடைச்செயல்களையும் அச்செயல்களின் விளைவுகளையும் இணைத்து, செயற்பாடு என்று மெர்ட்டன் விளக்குகிறார். மேலும் ஒரு கண்ணோட் டத்தில் செயற்பாடாகத் தோன்றுவது மறு கண்ணோட்டத்தில் ஓர் அமைப்பாகத் தோற்றமளிக்கும் என்றும் குறிப்பிட்டுள்ளார். எடுத்துக்காட்டாக இதற்கு உற்பத்தி மற்றும் நுகர்வினைக் கூறலாம். மோட்டார் பொருட்கள் உற்பத்தி, மோட்டார் ஓட்டுபவருக்கு நுகர்வாகத் தோன்றும். ஆனால் எஃகுத் தகடு தயாரிப்போருக்கு உற்பத்தியாக விளங்கும். சிறுவர்களின் மென்மையான இயல்பு என்பது ஒரு நிலையில் நடத்தை அமைப்பாகவும் (Behavious Structure) இன்னொரு நிலையில் அவர்களின் பெற்றோரால் புகட்டப்பட்ட ஒழுக்கச் செயற்பாடா கவும் விளங்குகிறது (Marion J. Levy : 1972 : 22 - 23).

மெர்ட்டன் மூன்று கருத்துக்களின் அடிப்படையில் தம் கொள்கைகளை வகுத்துள்ளார். அவை:

1. சமூக அமைப்புகளின் செயற்பாட்டு ஒருமை. (Functional Unity)
2. சமூகக் கூறுகளில் காணப்படும் செயற்பாட்டு பொதுத்தன்மை. (Universality)
3. சமூக அமைப்புகளுக்காக செயற்பாட்டுக் கூறுகளின் இன்றியமையாமை.

ஒரு சமூக அமைப்பில் காணப்படும் செயற்பாட்டுக் கூறுகள் அனைத்தும் அச்சமூகத்தின் நிலைபேற்றிற்கு உதவு கின்றன. இவை அச் சமூக அமைப்பிற்குள்ளாக அதனுடைய தேவைகளுக்கேற்பவும், உள்ளார்ந்த பண்பாட்டுக் கூறுகளின் இடைச் செயற்பாடுகளுக்கேற்பவும் வித்தியாசமான மாதிரி களாக (Different Pattern) உருவாக்கப்படுகின்றன; பாதுகாக்கப் படுகின்றன; மாற்றப்படுகின்றன.

ஓர் அமைப்பானது முறையாகச் செயற்படுவதற்கு உதவுகின்ற நடவடிக்கைகள் அனைத்தும் செயற்பாடுகளாகின்றன. இச்செயற்பாடுகளை மெர்ட்டன் நான்கு வகையாகப் பிரித்து விளக்குகிறார். அவை: 1. ஆக்கச் செயற்பாடு (Eufunction), 2. எதிர்மறைச் செயற்பாடு (Dysfunction), 3. புறச் செயற்பாடு (Manifestfunction), 4. அகச் செயற்பாடு (Latent Function) என்பனவாகும் (Marion J. Levy : 1972 : 24 - 26).

ஆக்கச் செயற்பாடு, எதிர்மறைச் செயற்பாடு

ஒரு செயற்பாட்டுக் கூறு தான் சார்ந்திருக்கும் அமைப்புக்கு ஏற்ற வகையில் தன்னை ஏற்புடையதாக்கிக் கொண்டு அவ் அமைப்பு நிலைபெறுவதற்கு உதவுமாறு விளங்கினால் அதை 'ஆக்கச் செயற்பாடு' எனலாம்.

ஒரு குறிப்பிட்ட அமைப்பில் உள்ள ஒரு செயற்பாட்டுக் கூறு நிலைபெறாமல் போகும் நிலையில், அச்செயற்பாடு அதற்கேற்ப தன்னை மாற்றி அமைத்துக் கொள்ளவில்லை யென்றால் அது 'எதிர்மறைச் செயற்பாடு' ஆகும்.

அமைப்பு என்பதில் மேற்சொல்லப்பட்டுள்ள இரண்டு செயற்பாடுகளும் கலந்திருக்கும். ஒரு நிலையில் ஆக்கச் செயற்பாடாக விளங்குவது மற்றொரு நிலையில் எதிர்மறைச் செயற்பாடாகவும் விளங்கும். செயற்பாட்டின் நன்மை தீமைகளை அதன் இயல்பான கூறுகளை மட்டும் வைத்துக் கொண்டு தீர்மானிக்க முடியாது. மேலும் எந்த ஒரு செயற்பாடும் நடைமுறையில் இருப்பதால் அதை ஆக்கச் செயற்பாடு என்று முடிவு செய்து விடவும் முடியாது. ஆக்கச் செயற்பாடு என்று

முடிவு செய்யப்பட்டதிலும் கூட எதிர்மறைச் செயற்பாட்டின் கூறுகளும் மறைந்திருப்பதைக் காணலாம்.

புறச்செயற்பாடு, அகச்செயற்பாடு

ஒரு செயலில் பங்கேற்போர் (Participants in the System of Action) அதனை உணர்ந்து செய்வதும், இனங்கண்டு கொள்ள முடிவதும் புறச்செயற்பாடு ஆகும். இச்செயற்பாடு நோக்கம் கருதிச் செய்யப்படுவதாகும். உதாரணமாக "வறட்சியால் வாடும் மக்கள் ஒருங்குகூடி மழைக்கான சடங்குகளை நிறைவேற்று கின்றனர். அவர்கள் மழையைப் பெறுவதற்காகவே அச் சடங்குகளை மேற்கொள்ளுகின்றனர். எனவே அம்மக்களது நோக்கில் மழைச் சடங்குகள் புறச்செயற்பாடு" எனப்படும்.

ஒரு செயலில் பங்கேற்கும் உறுப்பினர்கள் அதனை அறிந்து செய்யாமலும், அதன் உட்பொருளை உணராமலும் இருந்தால் அது 'அகச்செயற்பாடு' ஆகும். உதாரணமாக "வறட்சி ஏற்பட்ட துன்ப காலத்தில் செய்யப்படும் மழைச் சடங்குகள் அச்சமுதாய மக்களை ஒன்று சேர்க்கின்றன. சமுதாயத்தின் இத்தகைய கூட்டுச்செயல், மக்களிடம் இருந்த பதட்ட நிலையி னைத் தணிக்கிறது". இவை மழைச் சடங்குகளின் அகச் செயற் பாடுகள் ஆகும். இவ்வாறு மழைச் சடங்குகளின் அகச் செயற் பாடுகள் குழுச் சமுதாயத்தின் உணர்ச்சியைப் புதுப்பிப்பதன் மூலம் அச்சமுதாயத்தின் அமைப்பையும் உருவாக்குகின்றன.

புறச் செயற்பாடு என்று முடிவு செய்யப்பட்டதிலும் கூட அகச் செயற்பாட்டுக் கூறுகள் மறைந்திருக்கக் காணலாம். மனித சமூகத் தொடர்ச்சிக்குப் பொதுவாக மேற்சொல்லப்பட்டுள்ள நான்கு செயற்பாடுகளும் பயன்படுகின்றன.

இதுவரை செயற்பாட்டியல் ஆய்வுப் போக்குகள் அல்லது வரலாறு குறித்து விளக்கப்பட்டது. ஒவ்வொரு அறிஞரும் தத்தமக்கு உரிய முறையில் கருத்துக்களைக் கூறியிருப்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. இவர்களுடைய கருத்துக்களில் சில ஒன்றுபடவும், பல வேறுபடவும் செய்கின்றன. எனவே

ஒரு குறிப்பிட்ட அறிஞர் கூறுவதுதான் செயற்பாட்டியல் கோட்பாடு எனக் கொள்ள இயலாது. இதனால் கணியான் கூத்து, தேவராட்டம் ஆகியவற்றின் சமூகச் செயற்பாடு குறித்த இவ் ஆய்வில் எமிலி தர்கீம், மாலினோஸ்கி, ரெட்கிளிப் ப்ரௌன், ராபர்ட் மெர்ட்டன் ஆகிய குறிப்பிடத்தக்க அறிஞர்களின் கருத்துக்கள் இணைக்கப்பட்டுப் பயன்படுத்தப் படுகின்றன.

முதலில் கணியான்கூத்தின் சமூகச் செயற்பாடுகள் குறித்தும், அடுத்துத் தேவராட்டத்தின் சமூகச் செயற்பாடுகள் குறித்தும் விளக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

கணியான்கூத்து

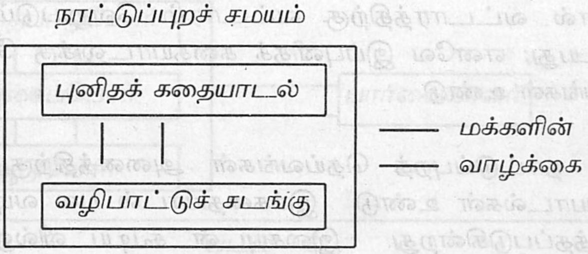
கணியான்கூத்து தொடர்பான பல்வேறு தகவல்கள் முதல் இயலிலும், இரண்டாவது இயலிலும் இடம்பெற்றுள்ளன. எனவே அவை குறித்த விளக்கம் மீண்டும் இவ்வியலில் இடம்பெறவில்லை.

கணியான்கூத்து வழிபாட்டுச் சடங்கோடு நெருங்கிய தொடர்புடையதாக விளங்குவது குறித்து முன்னர் விளக்கப் பட்டது, (2.4.6.1; 2.4.6.2; 2.4.6.3). இக்கூத்தின் சமூகச் செயற்பாடு குறித்து செயற்பாட்டியல் கோட்பாட்டின் வழி நின்று விளக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது. கூத்தின் செயற்பாடுகளை விளக்குவதற்கு முன்னர் நாட்டுப்புறச் சமயம் அல்லது வழிபாட்டுச் சடங்குகளின் செயற்பாடு குறித்து அறிந்து கொள்வது தேவையானதாகும்.

நாட்டுப்புறச் சமயத்தின் அமைப்பும் செயற்பாடும்

நாட்டுப்புறச் சமயம் என்ற அமைப்பு புனிதக் கதையாடல் (Sacred Narrative) வழிபாட்டுச் சடங்கு என்ற உறுப்புகளின் செயற்பாடுகளினால் உருவாகிறது என்று கூறலாம். புனிதக் கதையாடல் என்ற உறுப்பின் செயற்பாடு சடங்கு என்ற உறுப்பைத் தூண்டிச் செயற்படவைக்க, சடங்கு என்ற உறுப்பின் செயற்பாடு புனிதக்கதையாடல் என்ற உறுப்பைத் தூண்டிச்

செயற்பட வைக்கிறது. இத்தகைய சுழற்சியான செயற்பாடுகள் சமயம் என்ற அமைப்பை உருவாக்குகின்றன. சமயம் என்பது மக்களின் வாழ்க்கையைத் தூண்டிச் செயற்படவைக்க, மக்களின் வாழ்க்கை சமயத்தைத் தூண்டிச் செயற்பட வைக்கிறது. இவ்வாறு உறுப்புகள் ஒன்றையொன்று தூண்டிச் செயற்பட வைப்பதைப் படம் -1- இல் '⇄' என்ற அம்புக்குறிகள் உணர்த்துகின்றன.



படம் - 1

புனிதக் கதையாடல் (Sacred Narrative) சடங்கு ஆகியவை சமயம் என்ற அமைப்புக்குள் உறுப்புகளாகச் செயற்படுகின்றன, என மேலே குறிப்பிடப்பட்டது. ஆனால் தனித்த நிலையில் ஒவ்வொன்றும் ஓர் ஒழுங்கமைவாக (System) விளங்குகிறது. இவ்வொழுங்கமைவு தனக்குள் பல உறுப்புகளைக் கொண்டுள்ளது. இது குறித்து இனி விரிவாக விளக்கப்படுகின்றது

புனிதக் கதையாடல்

புனிதக் கதையாடல் தன்னளவில் ஒழுங்கமைவாகவும் மற்றவற்றோடு தொடர்புபடுத்தும்போது ஓர் உறுப்பாகவும் விளங்குகிறது. நாட்டுப்புறச் சமயத்தின் புனிதக் கதையாடலைப் பெருஞ்சமயத்தின் புனிதநூலோடு ஒப்பிடலாம். புனித நூல் குறிப்பிட்ட நிறுவனச் சமயத்துக்குரிய சட்டப் புத்தகம் போன்றது. உதாரணமாகக் குரான், பைபிள், பகவத்கீதை போன்ற நூல்களைக் குறிப்பிடலாம். இந்நூல்கள் எப்போதும் மாறாத தன்மையின. இவற்றில் பாட வேறுபாடு இருப்பதில்லை. இவை விமர்சனத்திற்கு அப்பாற்பட்டவையாகும். இவற்றில்

சொல்லப்படும் கடவுள் குறித்த செய்திகள் உண்மை என்று நம்பப்படுகின்றன. இவை சமயச் சட்டதிட்டங்கள் ஒழுக லாறுகள், நீதிக் கருத்துக்கள் ஆகியவற்றை உள்ளடக்கியன.

நாட்டுப்புறச் சமயத்தின் புனிதக்கதையாடலிலும் நாட்டுப்புறத் தெய்வ வரலாறு, சமய நடைமுறைகள், ஒழுக்கம், நீதிக்கருத்துக்கள் ஆகியவை உள்ளன. இப்புனிதக் கதையாடலும் விமர்சனத்திற்கு அப்பாற்பட்டது; உண்மை என்று நம்பப்படுவது; ஆனால் வட்டாரத்திற்கு வட்டாரம் வேறுபடும் தன்மை உடையது; எனவே இப்புனிதக் கதையாடலுக்கு வேறுபட்ட வடிவங்கள் உண்டு.

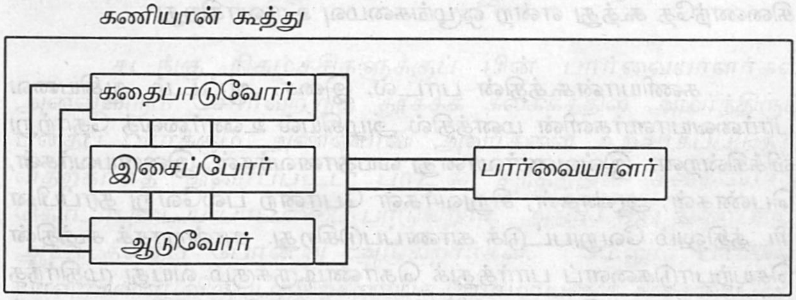
நாட்டுப்புறத் தெய்வங்கள் அனைத்திற்கும் புனிதக் கதையாடல்கள் உண்டு. இக்கதையாடல் பல வடிவங்களில் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இசையுடன் கூடிய வில்லுப்பாட்டு, ஆட்டம், கூத்து ஆகிய வடிவங்களின் மூலமாக நிகழ்த்தப் படுகிறது.

நாட்டுப்புறத் தெய்வங்களான சுடலைமாடன், அம்மன் ஆகியவை பற்றிய தொன்மக்கதைகள் (Myths) புனிதமானவை யாகக் கருதப்படுகின்றன. இப்புனித தொன்மக்கதைகள் கணியான்களால் பார்வையாளர்களுக்கச் சொல்லப்படுகின்ற முறையே கூத்தாக உருவாகின்றது. இன்னொரு முறையில் சொல்வதென்றால் கதையாடல் உத்திகள் (Narrative Techniques) இணைந்து, கணியான்கூத்து உருவாகிறது எனலாம். எனவே கணியான்கூத்து என்பதும் புனிதக்கதையாடல் என்பதும் ஒன்றே. அதாவது கணியான்கூத்து என்ற ஒழுங்கமைவை விளக்குவது என்பது புனிதக்கதையாடல் என்ற ஒழுங்கமைவை விளக்குவதே ஆகும். எனவே கணியான்கூத்து என்ற ஒழுங்கமைவு குறித்து இனி விளக்கப்படுகிறது.

கணியான் கூத்து என்ற ஒழுங்கமைவு

கணியான் கூத்து என்ற ஒழுங்கமைவு கதைப்பாடல், மகுட இசை, ஆட்டம், பார்வையாளர் இரசனை என்ற

உறுப்புகளின் செயற்பாடுகளால் உருவாகிறது. இதனை இன்னொரு வகையில் கதைபாடுவோர், மகுடம் இசைப்போர், ஆட்டம் ஆடுவோர், பார்வையாளர் ஆகிய உறுப்புக்களின் செயற்பாடுகளால் கணியான்கூத்து உருவாகிறது என்று கூறலாம். இதனைக் கீழ்க்கண்ட வரைபடத்தின் மூலம் உணர்த்தலாம்.



படம் - 2

இவ்வரைபடத்தில் காட்டியுள்ள நான்கு உறுப்புகளில் ஒவ்வோர் உறுப்பும் மற்ற உறுப்புகளோடு செயற்பாட்டு நிலையில் தொடர்புடையனவாக விளங்குகின்றன. அதாவது ஒவ்வோர் உறுப்பின் செயற்பாடும் மற்ற உறுப்புகளைத் தூண்டிச் செயல்பட வைக்கிறது. இத்தகைய செயற்பாடுகளின் ஒருங்கிணைப்பில் கணியான்கூத்து என்ற ஒழுங்கமைவு உண்டாகிறது.

கதைப்பாடலை அண்ணாவி பாடுகிறார். அப்பாடலின் சந்தத்திற்கேற்ப மகுடம் இசைக்கப்படுகின்றது. இத்தகைய செயற்பாடு ஒருவழிச் செயற்பாடு அன்று. மகுடத்தின் தொடர்ந்த இசைக்கேற்ப கதைப்பாடல் பாடப்படுவதும், தொடர்ந்த பாடலிசைக்கு ஏற்ப மகுடம் இசைக்கப்படுவதும் என மாறி மாறிச் செயல்படுகின்றன. இதேபோன்று பாடலிசையும் மகுட இசையும் தூண்டுவதின் காரணமாகப் பெண்வேடக்காரர்கள் ஆடுகிறார்கள். இவர்களின் தொடர்ந்த ஆட்டத்தின் தூண்டுதலால் பாடுவோரும், இசைப்போரும் தொடர்ந்து செயல்படுகிறார்கள். இதேபோன்று பாடலிசையும்,

மகுட இசையும், ஆட்டமும் பார்வையாளர்களைத் தூண்டி எதிர்வினையை (Response) வெளிப்படுத்துகின்றன. பார்வையாளர்களின் எதிர்வினை பாடுவோர், இசைப்போர், ஆடுவோர் ஆகியோரைத் தொடர்ந்து செயற்பட வைக்கிறது. இத்தகைய செயற்பாடு ⇄ என்ற அம்புக்குறிகளினால் படம் - 2-ல் உணர்த்தப்பட்டுள்ளது. இத்தகைய செயற்பாடுகள் ஒருங்கிணைந்தே கூத்து என்ற ஒழுங்கமைவு உருவாகிறது.

கணியான்கூத்தின் பாடல், இசை, ஆட்டம் ஆகியவை பார்வையாளர்களின் மனத்தில் அழகியல் உணர்வைத் தோற்றுவிக்கின்றன. இவ்வுணர்வானது வயதானவர்கள், இளையவர்கள், பெண்கள், ஆண்கள், சிறுவர்கள் போன்ற பல்வேறு தரப்பினரிடத்திலும் வேறுபட்டுக் காணப்படுகிறது. சான்றாகக் கூத்தின் செயற்பாடுகளைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் வயது முதிர்ந்த ஆண்களும், பெண்களும் அண்ணாவி பாடும் கதைப் பாட்டினைக் கவனமாகக் கேட்கின்றனர். கோயில் கொடைகளில் ஆண்டுதோறும் இந்நிகழ்ச்சி நடத்தப்படுவதால் முதியவர்களுக்குக் கதைகள் தெரிந்தனவாக இருக்கின்றன. எனவே அண்ணாவி பாடும் கதையை அவர்களால் தொடர்ந்து இடையூறின்றிக் கவனிக்க முடிகிறது. இதனைப் பார்வையாளர்களின் பேட்டித் தகவலிலிருந்து அறியலாம். "சிறுவயதிலிருந்தே இக்கதையை நாங்கள் கேட்டிருக்கிறோம். ஒவ்வொரு அண்ணாவியும் தங்கள் திறமைக்கேற்பக் கதையைச் சொல்லிப் பாடுவார்கள். கதைப்பாட்டு சரியில்லையென்றால் அந்த நிகழ்ச்சியே சரியிருக்காது. ஒரு வருடம் சரியாகப் பாடாவிட்டால் அடுத்த ஆண்டு வேறு அண்ணாவியை அழைத்து வருவோம்" (மகாராஜதேவர் : சிங்கிலிங்கம் : 17 ஜூலை 1990) என்ற கருத்து குறிப்பிடத்தக்கது.

இளைஞர்கள் பெண்வேடக்காரர்களின் ஆட்டத்தில் காணப்படும் நளினத்தை இரசித்துப் பார்க்கின்றனர். அவர்களுக்குச் சன்மானமாகப் பணத்தாளை மேல்சட்டையில் குண்டூசியால் குத்திவிடுகின்றனர். ஆண்களில் பெரும்பாலோர் அமர்ந்திருந்த இடத்திலேயே இருந்து கொண்டு கடைசிவரை

கூத்து நிகழ்வைப் பார்ப்பது கிடையாது. இடையிடையே இவர்கள் எழுந்து செல்லுவர், மீண்டும் வந்தமர்வர். தூரத்தில் நின்றும் பார்த்துக் கொண்டிருப்பர். இருந்தபோதிலும் கூத்து நடைபெற்றுக் கொண்டிருக்கும். பெண்கள் கூத்து நிகழ்வு முடியும்வரை அமர்ந்த இடத்தைவிட்டு நீங்குவதில்லை. ஆண்கள் பெண்வேடமிட்டு ஆடுவதால், அவர்களின் நளினமான உடல் அசைவுகளைப் பார்த்துப் பெண்கள் இரசிக்கின்றனர்.

சடங்கு நிகழ்ச்சிகளுக்குப் பின் பார்வையாளர்கள் அனைவரும் சோர்வுற்றுத் தூக்கக் கலக்கத்தில் அமர்ந்திருப் பதைப் பார்க்கும் அண்ணாவி அவர்களை உற்சாகப்படுத்து வதற்காகத் திரைப்படப் பாடல் சந்தத்தில் கதையோடு தொடர்புடைய பாடலைப் பாடுகிறார். அதற்கேற்ப திரைப்பட ஆட்டத்தைப் போன்று ஆடுகிறார்கள். மேலும் பார்வை யாளர்களின் விருப்பத்திற்கிணங்க இராமாயணக் கதையையோ, முத்துப்பட்டன் கதையையோ, முத்துராமலிங்கத்தேவர் வாழ்க்கை வரலாற்றையோ அண்ணாவி பாடுகின்றார். எனவே கணியாண்கூத்தின் பாடல், மகுட இசை, ஆட்டம் ஆகியவை தொடர்ந்து செயல்படுவதற்குப் பார்வையாளர்களின் எதிர் வினையும் தொடர்ந்து இருக்கவேண்டும் என்பதை அறிய முடிகிறது.

வழிபாட்டுச் சடங்கு

நாட்டுப்புறச் சமயத்தின் ஓர் உறுப்பாகச் சடங்கு விளங்குகிறது. கொடுத்தல், பெறுதல் ஆகிய இரு செயற் பாடுகளின் விளைவால் இச்சடங்கு உருவாகிறது. கொடுத்தல் என்பது மனிதன் தெய்வ ஆற்றலுக்குச் சில பொருட்களைக் காணிக்கையாகக் கொடுப்பதாகும். அதன்மூலம் தெய்வ ஆற்றலிடமிருந்து வளமை, நல்வாழ்வு ஆகியவற்றை மனிதன் பெறுவதாக நம்புகிறான். இக்கொடுத்தல் முறையில் மனிதன் தெய்வத்திற்குத் தானே நேரடியாகப் பொருள்களை கொடுக்காமல் ஓர் இடைநிலையாளர் மூலம் கொடுக்கிறான். இங்கு இடைநிலையாளராகப் பூசாரி விளங்குகிறார். அவர்மூலம் தெய்வ ஆற்றலுக்குக் கொடைப்பொருட்கள் கொடுக்கப்

படுகின்றன. இந்நிலையில் இடைநிலையாளர் மனிதனாகவும், அதே நேரத்தில் தெய்வ ஆற்றலோடு தொடர்பு கொள்ளக் கூடியவராகவும் செயல்படுகிறார்.

பூசாரி மனிதர்களிடமிருந்து நேர்த்திக் கடன் பொருட்களாகிய ஆடு, பன்றி, கோழி முதலிய பலிப்பொருட்களையும் மனித இரத்தம், பொங்கல், காணிக்கை, நெல், தானியவகை முதலியவற்றையும் பெற்று அவற்றைத் தெய்வ ஆற்றலுக்குப் படைக்கிறார். அப்போது தெய்வ ஆற்றல் பூசாரியின் மேல் இறங்கி மனிதர் கொடுக்கும் கொடைப்பொருட்களைப் பெற்றுக் கொள்கிறது.

இச்செயற்பாடுகளைச் சுடலைமாடன் கோயில் வழிபாடுகளில் காணலாம். இவ்வழிபாடு இரவு எட்டு மணிக்கு ஆரம்பமாகிறது. முதலில் 'ஊர்சுற்றி வருதல்' எனும் சடங்கு நடைபெறுகிறது. இச்சடங்கில் "கோமரத்தாடி"களும் (சாமியாடிகள்), மேளவாத்தியக்காரர்களும், கணியான்கூத்துக் கலைஞர்களும் பங்கு பெறுகின்றனர். ஒவ்வொரு தெருவாக ஊர்முழுவதும் சுற்றிவரும்பொழுது வீடுகளில் காணிக்கையாக நெல், அரிசி, பணம் முதலியவற்றைப் பெறுகிறார்கள். ஊர் சுற்றி வரும்போது பெண் வேடக்காரர்கள் ஆடுவது கிடையாது. ஆனால் மேளவாத்தியத்தோடு மகுட இசையும் சேர்ந்து இசைக்கப்படுகிறது. இவ்வாறு ஊர்சுற்றி முடிவதற்கு இரவு பதினோரு மணி ஆகிவிடுகிறது. இவர்கள் சுடலைமாடன் கோவிலுக்கு வந்தவுடன் சுடலைத் தெய்வத்திற்குப் பூ அலங்காரம் செய்யப்படுகிறது. இதற்குப் பிறகு கணியான் கூத்து ஆரம்பமாகிறது. கணியான் கூத்தும் சுடலைமாடன் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கும் நெருங்கிய உறவுடையன. கணியான்கூத்து இல்லாமல் வழிபாட்டுச் சடங்கில்லை. அதேபோன்று வழிபாட்டுச் சடங்கில்லாமல் கணியான் கூத்து இல்லை. இரண்டும் ஒன்றையொன்று தூண்டிச் செயற்படுகின்றன.

வேதாள ஆட்டமும் படைப்புப் போடுதலும்

கணியான்கூத்தில் கணியான் சாதியினரின் தோற்றம் குறித்துப் பாடும்போது பெண் வேடமிட்ட கணியான்கள்

பேய்முகத்தை மாட்டிக்கொண்டு ஆடுகின்றனர். இதனை 'வேதாள ஆட்டம்' என வழங்குகின்றனர். கோயில் முன் அரங்கத்தில் அமர்ந்து கூத்தினைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் கோமரத்தாடி பேய்முகத்தைக் கண்டவுடன் அருள்வந்து ஆடுகின்றார். அச்சூழலில் பார்வையாளர்கள் அனைவரும் அவரைக் கைகூப்பி வணங்குகின்றனர். அதே வேளையில் பூசாரி தெய்வத்திற்குப் பூசை நடத்துகிறார். இதைத் தொடர்ந்து கணியான்கூத்தும் நிகழ்ந்துகொண்டே இருக்கிறது. பிறகு சிறிது நேரத்தில் கணியான்கூத்தை நிறுத்திவிட்டுத் தெய்வத்திற்கு முன் பூசாரி கோமரத்தாடி ஆகியோர் வாயைக் கட்டிக்கொண்டு ஏழு வாழை இலையை விரித்து அதில் 'படைப்பு' போடுகின்றனர். சுடலைமாடனுக்குப் படைப்பு போடும்போது மனிதர்கள் யாரும் பார்க்காதவாறு நான்குமுழ வேட்டியை இருபக்கமும் பிடித்துக் கொண்டு மறைத்துக்கொள்கிறார்கள். அப்போது பார்வை யாளர்கள் அனைவரும் பரவச உணர்வுடன் காணப்படுகின்றனர். படைப்பில் சோறு, தேங்காய், பழம், வெற்றிலை, பத்தி முதலியவை வைக்கின்றனர். அதற்கு மேல் துணியாலான திரிகளைச் சோற்றில் பதித்து விளக்குப் போடுகின்றனர். பிறகு தீபாராதனைச் சடங்கு நடந்து முடிந்தவுடன் மறைப்பு வேட்டியை எடுக்கின்றனர். உடனே பக்தர்கள் அனைவரும் தங்கள் உழைப்பில் கிடைத்த பொருளைத் தெய்வத்திற்குப் படைத்தவுடன் தெய்வம் அதனை ஏற்றுக்கொண்டது என்று நம்பிக்கொண்டு மனநிறைவுடன் வணங்குகின்றனர். இச்செயல் மூலம் தங்களின் வாழ்விற்கு வேண்டிய வளமும் நல்வாழ்வும் கிடைக்கும் என்று நம்புகின்றனர்.

கைவெட்டுச் சடங்கு

படைப்புச் சடங்கு முடிந்தவுடன் மீண்டும் கணியான் கூத்து தொடர்கிறது. அண்ணாவி பின்வரும் பாடலைப் பாடுகிறார்:

"சுடலைமாடனுக்குப் பேய்முகத்துடனே
கூட்டமுடன் வந்தாடி நாக்குவெட்டிப்
பலிகொடுத்து நரபலிக்கு நிகராகத்
தாக்குடனே பூசையதுதான் கொடுநீ"

இதைக்கேட்ட கோமரத்தாடியின் உடம்பில் சுடலைமாடன் வந்திறங்கி ஆவேசமாக ஆடியவாறு கைவெட்டுக் கொடுக்குமாறு கணியானை அழைக்கிறார். இந்தக் கணியான் வந்தவுடன் அவன் நெற்றியில் கோமரத்தாடி திருநீறு பூசி கைவெட்டுக்கு உத்தரவு கொடுக்கிறார். அடுத்து கணியான் கோயில் முன் அரங்கத்தில் உள்ள உரலின்மீது அமர்ந்து சுடலைமாடனை வணங்குகிறார். பிறகு முழங்கைக்கு மேல் கறுப்புக் கயிற்றினைக் கட்டிக் கொண்டு முழங்கையின் சதைப்பிடிப்பான பகுதியில் கத்தியினால் கீறி இரத்தத்தை வடிக்கிறார். இச்செயலின்போது மகுடம் உச்சநிலையில் இசைக்கப்படுகிறது. கணியான் கையில் இருந்து வடியும் இரத்தத்தைக் கோமரத்தாடி இலையில் பிடித்து அதில் வாழைப்பழத்தைப் பிசைந்து உண்ணுகின்றார்.

கைவெட்டு நிகழ்ச்சி முடிந்தவுடன் அதே கணியான் நாக்குவெட்டு நிகழ்ச்சியில் பங்குபெறுகிறார். கணியான் தன் நுனி நாக்கில் கத்தியால் கீறி இரத்தம் வடிக்கிறார். கோமரத்தாடி வடியும் இரத்தத்தை இலையில் பிடித்து அதில் வாழைப் பழத்தைத் தோய்த்து உண்ணுகின்றார். இவ்விரண்டு செயல் களினால் தெய்வ ஆற்றலின் விருப்பம் கோமரத்தாடி இட்ட கட்டளையின்படி கணியானால் நிறைவுசெய்யப்படுவதாக நம்பப்படுகிறது.

மயானத்தில் திரளைச் சோறு எரிதல்

கைவெட்டு, நாக்குவெட்டுச் சடங்குகள் முடிந்தவுடன் கணியான்களும் கோமரத்தாடிகளும் தீப்பந்தங்களை எடுத்துக் கொண்டு மயானத்திற்குச் செல்கிறார்கள். அவ்வாறு செல்லும் போது கைவெட்டுக் கொடுக்கும் கணியான் புதுமண்ணால் செய்யப்பட்ட சட்டியில் ஆடு, பன்றி, சேவல் இரத்தம் தோய்த்த சோற்றினை எடுத்துச் செல்வர். கோமரத்தாடியுடன், மகுடம் வாசிப்பவர்களும், கைவெட்டுக் கொடுப்பவரும் பெண்வேடக் காரர்களும் செல்கின்றனர். மயானம் வரை தொடர்ந்து மகுடம் இசைக்கப்படுகிறது. மயானத்தில் மீண்டும் கணியானால் கைவெட்டுச் சடங்கு நடத்தப்படுகிறது. அவ் இடத்தில் உறைந்திருக்கும் சுடலைமாடன் தெய்வத்தை அமைதிப்படுத்த இச்சடங்கு செய்யப்படுவதாக நம்பப்படுகிறது. கணியான் தன்

கையை வெட்டி இரத்தத்தைத் தான் கொண்டு வந்த சோற்றில் வடித்துப் பிசைந்து சிறு உருண்டைகளாக்கிச் சுடலைமாடன் பீடத்தைச் சுற்றி நான்கு திசைகளிலும் வைத்துவிட்டு, மேற்குத் திசை தவிர்த்த மூன்று திசைகளிலும் இத்திரளைச் சோற்றினை எறிகிறார்.

திரளைச் சோறு எறியும் சடங்கு முடிந்தவுடன் கோமரத்தாடி மயானச் சாம்பலை கப்பரையில் அள்ளிக் கொடுக்கிறார். ஊர் திரும்பி வரும்போதும் மகுடம் இசைக்கப்படுகிறது. வரும் வழியில் தீய ஆவிகளை அமைதிப்படுத்தக் கோழிமுட்டைகளைக் கோமரத்தாடி உடைத்துக் கொண்டே வருகிறார். ஊருக்குள் வந்தவுடன் கோமரத்தாடிக்குத் தண்ணீரை ஊற்றிக் குளிக்கச் செய்து, புத்தாடை உடுத்தி விடுகின்றனர். பிறகு கோமரத்தாடி மயானத்திலிருந்து கொண்டுவந்த சாம்பலை ஊர் மக்களுக்கு வழங்குகிறார். அதனை வாங்கி நெற்றியில் பூசிக்கொள்வதன் மூலம் உளவியல் அடிப்படையில் ஊக்கம் பெறுகிறார்கள் என்று கூறலாம். குழந்தைப் பேறு இல்லாதவர்கள் சுடலைமாடனின் அருளைப் பெற்றவராக நம்பப்படும் கோமரத்தாடியின் காலில் விழுந்து வணங்கி வரம் கேட்கிறார்கள். அப்போது சுடலை மாடனின் அருள்வாக்காக “உனக்கு அடுத்த ஆண்டு ஆண் குழந்தை பிறக்கும். பிறந்தவுடன் எனக்குக் காணிக்கையாக ஆடுவெட்டிப் பொங்கல் வைக்க வேண்டும்” என்று கூறித் திருநீற்றை அவர்களின் வாயில்போட்டு நெற்றியில் பூசிவிடுகிறார்.

இங்குத் தெய்வத்திற்கு விருப்பமான பொருட்களைக் கொடுத்து மகிழ்ச்சிப்படுத்தினால் அதற்கு ஈடாகத் தெய்வம் மக்களுக்கு வளமான மகிழ்ச்சியான வாழ்க்கையைத் தரும் என்ற நம்பிக்கை வெளிப்படுகிறது. இவ்வாறு மக்கள் கொடுக்கத் தெய்வம் பெறுதல், தெய்வம் கொடுக்க மக்கள் பெறுதல் என்ற நம்பிக்கை சார்ந்த குறியீட்டு நடவடிக்கையே சடங்காக விளங்குகிறது. இதனால்தான் இவ்வழிபாட்டுச் சடங்கு ‘கொடை’ என அழைக்கப்படுகின்றது. இச்சடங்கின் ஒழுங்க மைவினைக் கீழ்க்கண்ட வரைபடத்தின் மூலம் விளக்கலாம்.

கொடைச்சடங்கு

மக்கள்		தெய்வம்
கொடுத்தல் (பலிப் பொருட்கள்)	————	பெறுதல் (பலிப் பொருட்கள்)
பெறுதல் (வளமான வாழ்வு)	————	கொடுத்தல் (வளமான வாழ்வு)

படம் - 3

இவ்வரைபடத்தில் உள்ள அம்புக்குறிகள் கொடுத்தல், பெறுதல் என்ற செயல்கள் தொடர்ந்து சுற்றி சுற்றி நடைபெறுவதைக் குறிக்கின்றன. கொடுத்தல் பெறுதலையும் பெறதல் கொடுத்தலையும் மாறி மாறித் தூண்டுகின்றன. இதனால் மக்களுக்கும் தெய்வத்திற்கும் உள்ள உறவு என்றும் பாதிக்கப்படாமல் இருப்பதாக நம்பப்படுகின்றது.

இதுவரை அளித்துள்ள விளக்கத்திலிருந்து நாட்டுப்புறச் சமயம் என்ற அமைப்பு புனிதக்கதையாடல், (கணியான்கூத்து) வழிபாட்டுச் சடங்கு ஆகிய உறுப்புக்களின் செயற்பாடுகள் இணைந்து உருவாகின்றன என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. இத்தகைய நாட்டுப்புறச் சமயம் மக்களின் வாழ்க்கையைத் தூண்டிச் செயல்பட வைக்கிறது. மக்களின் வாழ்க்கை மறுபடியும் நாட்டுப்புறச் சமயத்தைச் செயல்படவைக்கிறது, என முன்னர்க் கூறப்பட்டது (3.2.1.1). நாட்டுப்புறச் சமயம் மக்களின் தேவையை அடிப்படையாகக் கொண்டு உருவானது என்று மாலினோகி கருதுகிறார். "பண்பாட்டுக் கூறுகளின் ஒருங்கிணைப்பும் செயற்பாடும் அப்பண்பாட்டினரின் தேவைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைந்துள்ளன என்ற கருத்தே மாலினோஸ்கியின் செயற்பாட்டியல் கோட்பாட்டின் அடிப்படைக் கருத்தாகும்" (3.1.3.1.2). மக்களின் தேவைகளை

முதன்மைத் தேவைகள் இரண்டாம் நிலைத் தேவைகள் எனப் பிரித்து உயிரியல் தேவைகள், உளவியல் தேவைகள், சமூகத் தேவைகள் ஆகியவற்றை முதன்மைத் தேவைகளாகவும், எவற்றை உண்பது, எவருடன் உடலுறவு கொள்வது, எவ்வாறான பாதுகாப்பை ஏற்படுத்திக் கொள்வது என்பவற்றை இரண்டாம் நிலைத் தேவைகளாகவும் பகுத்து விளக்குகிறார் மாலினோஸ்கி (31.312).

மனித வாழ்க்கை இரு எதிர்மறைகளால் ஆனது. அவற்றில் ஒன்று, இன்ப வாழ்க்கை. மற்றொன்று, துன்ப வாழ்க்கை. இவ்விரண்டில் மக்கள் விரும்புவது இன்பவாழ்க்கை மட்டுமே. இத்தகைய இன்ப வாழ்க்கை அமையவேண்டுமெனில் அவர்களுடைய முதன்மைத் தேவைகளும், இரண்டாம் நிலைத் தேவைகளும் நிறைவுசெய்யப்பட வேண்டும். உயிர் வாழ உணவும், சமூக நிலைபேறுடையதாக விளங்க மனிதன் இனப்பெருக்கம், பயிரினப் பெருக்கம், தொழிற்பெருக்கம் ஆகியவையும், மக்கள் அச்சமின்றி வாழ பாதுகாப்பு ஏற்பாடு களும் முதன்மைத் தேவைகளாக விளங்குகின்றன. இரண்டாம் நிலைத் தேவைகளுள் முக்கியமானது பாலுறவு ஆகும். வயிற்றுப் பசிக்கு உணவைப் போன்றே உடலில் தோன்றும் இயல்பான பாலுணர்வுக்கு உடலுறவு கொள்வதும் அமைகின்றது. ஆனால் சமூகத்தில் எந்த ஆண் எந்தப் பெண்ணோடு மணஉறவு கொள்ளலாம் என்பதற்கான வரைமுறை உருவாக்கப்பட் டுள்ளதால், அதற்குக் கட்டுப்பட்டு மக்கள் தம் பாலுணர்வுத் தேவையை நிறைவு செய்து கொள்ளலாம். ஆக இத்தகைய முதன்மைத் தேவைகள், இரண்டாம்நிலைத் தேவைகள் ஆகியவை நிறைவு செய்யப்படும்போது மனித வாழ்க்கை துன்பமாக மாறுகிறது. வாழ்க்கையில் துன்பம் பெருகும்போது மக்களின் உறவுநிலை பாதிக்கப்படுகிறது. சான்றாக, உயிரியல் தேவையான உணவுப்பொருள் போதிய அளவு கிடைக்காதபோது அதனைப் பெற மக்களிடையே போட்டி ஏற்படுகிறது. இதன் விளைவாக அவர்களுக்கிடையே முரண்பாடு தோன்றுகிறது. ஒற்றுமை பாதிக்கப்படுகிறது. இதனால் அச்சவுணர்வும், பாதுகாப்பின்மை உணர்வும் பெருகுகிறது. இதன் விளைவாகச் சமூகக்

கட்டுப்பாடுகள், ஒழுக்க விதிமுறைகள், சட்டமுறைகள் மீறப்படுகின்றன.

இவ்வாறு இன்பவாழ்வு பாதிக்கப்படும்போது அதனை மீண்டும் நிலைநிறுத்துவதற்கு அல்லது கொண்டுவருவதற்குத் தெய்வத்தோடு தொடர்பு கொள்கின்றனர். இத்தெய்வ ஆற்றலால்தான் தங்களின் இன்பவாழ்வு தீர்மானிக்கப்படுவதாக மக்கள் நம்புகிறார்கள். இந்நம்பிக்கைக்கேற்ப இன்பவாழ்வை நிலைநிறுத்துவதற்கான செயற்பாடுகள் நடைபெறுகின்றன. இன்பவாழ்வு கெடும்போது அல்லது கெடுவதற்கான அறிகுறிகள் தெரியும்போது அதனை மீண்டும் நிலைநிறுத்துவதற்காக தெய்வ ஆற்றல்களோடு தொடர்பு கொண்டு மனிதன் நல்லிணக்கத்தோடும் நல்லுறவோடும் வாழவிரும்புகிறான். இவ்வாறு நல்லுறவை ஏற்படுத்திக் கொள்வதற்கான நடைமுறைகளை உள்ளடக்கியதே நாட்டுப்புறச் சமயமாகும். நாட்டுப்புறச் சமயச் சடங்குகளுடன் தங்களை இணைத்துக் கொள்வதனால் மக்கள் தாங்கள் கூட்டாக வாழ்கிறோம் என்ற உணர்வையும், பாதுகாப்பு உணர்வையும் பெறுகிறார்கள். அவர்கள் அச்ச உணர்வுநிலையிலிருந்து விடுதலை பெறுகிறார்கள். இதனால் துன்ப உணர்வுகளிலிருந்து தற்காலிக விடுதலையைப் பெற்று மகிழ்ச்சி அடைகிறார்கள்.

வழிபாட்டுச் சடங்கோடு தொடர்புடைய கணியான்கூத்தின் செயற்பாடுகள் குறிப்பிடத்தக்கவை. மக்கள் தங்கள் வாழ்க்கையின் இன்பதுன்பங்களுக்குக் காரணியாக நம்புகின்ற சுடலைமாடன், அம்மன் ஆகிய தெய்வங்களைப் பற்றியும், அவற்றின் அற்புதச் செயல்களைப் பற்றியும் கணியான்கூத்தின் வாயிலாகத் தெரிந்து கொள்கிறார்கள். இன்னொரு முறையில் சொல்வதென்றால், கணியான்கூத்து மக்களிடம் தெய்வ உணர்வை ஆண்டுதோறும் புதுப்பிக்கிறது. மேலும் தெய்வத்திற்குச் செய்ய வேண்டிய கடமைகளை வலியுறுத்துதல், சமூக ஒழுக்கங்களை நிலைநாட்டுதல் போன்ற செயற்பாடுகளைக் கொண்டுள்ளது. இதனால்தான் தங்களுடைய செயல்களே தங்களுடைய வாழ்க்கையைத் தீர்மானிக்கின்றன என்று நினைத்துப் பார்க்கவிடாமல், சுடலைமாடன், அம்மன்

தெய்வங்களே தங்களுடைய வாழ்க்கையைத் தீர்மானிக்கின்றன என்ற நம்பிக்கையில் மக்களைக் கணியான்கூத்து மூழ்கடித்து விடுகின்றது.

நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கில் நிகழ்த்தப்பெறும் கணியான் கூத்தின் செயற்பாடுகளை மேலோட்டமாக நோக்கும்போது அவை தெய்வத்தை அமைதிப்படுத்துவதற்காகச் செய்யப்படுகின்றன என மக்கள் நம்புகின்றனர். "ஒரு செயலில் பங்கேற்போர் அதனை உணர்ந்து செய்வதும், இனங்கண்டு கொள்ள முடிவதும் புறச்செயற்பாடு ஆகும்" என ராபர்ட் மெர்ட்டன் விளக்குவார் *(3.1.4.2.2)*. இவ்விளக்கத்தின்படி கணியான் கூத்தின் செயற்பாடுகளை தெய்வத்தை அமைதிப்படுத்துவதற்காகச் செய்யப்படும் 'புறச்செயற்பாடு' எனக் கூறலாம். "புறச்செயற்பாடு என முடிவு செய்யப்பட்டதிலும் கூட அகச் செயற்பாட்டுக் கூறுகள் மறைந்திருக்கக் கூடும்" *(3.1.4.2.2)* எனும் ராபர்ட் மெர்ட்டனின் கருத்துப்படி நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கில் நிகழ்த்தப்பெறும் கணியான்கூத்து அகநிலையில் வேறு பல செயற்பாடுகளைக் கொண்டிருக்கிறது என்பதனை உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது. நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டு சடங்கிலும், அதில் நிகழ்த்தப்பெறும் கணியான் கூத்திலும் கலந்து கொள்ளுவதற்கு முன் மக்கள் மனத்தில் உறைந்திருக்கும் அச்சம், வாழ்வியல் சிக்கல் போன்றவை அவர்கள், வழிபாட்டுச் சடங்கிலும், கூத்திலும் கலந்து கொண்ட பின்னர் மறைந்து விடுகின்றன என்பதைத் தகவலாளர்களிடமிருந்து பெறப்பட்ட பேட்டிச் செய்திகளிலிருந்து அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. சடங்குக் கூத்தினைக் காண்பதன் மூலம் மக்கள் மனத்தில் விடுதலையும், மனநிறைவும் கிடைக்கின்றன. உணர்ச்சிப் பூர்வமான ஊக்கத்தையும் அவர்கள் பெறுகின்றனர். இதனால் தங்களின் வாழ்விற்குத் தேவையான நீர்வளம் பெருகும்; உணவுப் பொருள் தேவை பூர்த்தி செய்யப்படும்; தொழில் வளர்ச்சி யடையும்; உடைமைப் பொருள் வளமை பெருகும் என்ற நம்பிக்கை உணர்வுகள் ஏற்படுகின்றன. இந்நம்பிக்கையின் பயனாக அவர்களுக்கிடையே ஒற்றுமையுணர்வும், கூட்டு மனப்பான்மையும் உண்டாகிறது. நண்பர்கள் உறவினர்களின் உறவு புதுப்பிக்கப்படுகிறது. ஒழுக்கச் சிதைவு ஏற்படாமல்

தவிர்க்கப்படுகிறது. இவ்வாறு சடங்குக் கூத்து மக்களுக்குச் சில நிலைகளில் விடுதலை அளிக்கிறது என்று கூறலாம். மேலும் இக்கூத்தில் இடம்பெறும் பாடல்களும், மகுட இசையும், பெண் வேடக்காரர்களின் ஆட்டமும் பார்வையாளர்களின் மனத்தில் புதைந்து கிடக்கின்ற அழகியல் உணர்வை வெளிப்படுத்துகின்றன. இதனால் அவர்கள் வாழ்க்கைத் துன்பங்களிலிருந்து தற்காலிக விடுதலை பெற்று மகிழ்ச்சியில் திளைக்கிறார்கள். இத்தகைய மகிழ்ச்சி தற்காலிகமானதாக இருந்தாலும் இதனால் அவர் களுடைய மனம் ஊக்கமும் உற்சாகமும் பெறுகின்றது. பின் அவர்கள் தங்கள் தொழிலில் புதிய உற்சாகத்துடன் ஈடுபடுகின் றார்கள். அகநிலையில் நிகழக்கூடிய மேற்கூறிய செயற்பாடுகள் அனைத்தும் ராபர்ட் மெர்ட்டனின் கருத்துப்படி (3.1.4.2.2) அகச் செயற்பாடுகளாகின்றன. இவ்வாறு வழிபாட்டுச் சடங்குக் கூத்தாகிய கணியான்கூத்து, அகச்செயற்பாடு, புறச்செயற்பாடு ஆகிய இரண்டு செயற்பாடுகளையும் உள்ளடக்கியதாக இருக்கிறது என்பதை உணர்ந்து கொள்ள முடிகிறது.

தேவராட்டம், சேவையாட்டம்

கணியான்கூத்தின் சமூகச் செயற்பாடுகள் குறித்து முன் பகுதியில் விளக்கப்பட்டது. இப்பகுதியில் தேவராட்டம், அதனோடு தொடர்புடைய சேவையாட்டம் ஆகிய நிகழ் கலைகளின் சமூகச் செயற்பாடுகள் குறித்து விளக்கப்படுகின்றன.

தேவராட்டம், சேவையாட்டம் குறித்த தகவல்கள் முதல் இயலில் தரப்பட்டுள்ளன. மேலும் இரண்டாவது இயலில் இவ்விரு நிகழ்கலைகளின் வளர்ச்சி நிலைகள் குறித்து விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. எனவே இப்பகுதியில் இந்நிகழ்கலைகள் குறித்த தகவல்களை மீண்டும் தராமல் அவற்றின் சமூகச் செயற்பாடுகளை வெளிப்படுத்தும் முயற்சி மேற்கொள்ளப் படுகின்றது.

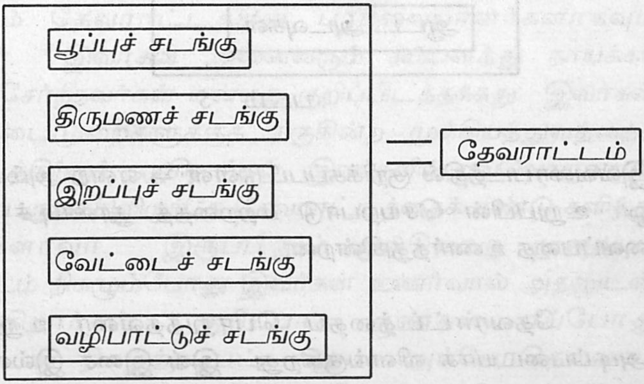
சடங்குகளோடு தேவராட்டத்தின் தொடர்பு

தேவராட்டத்தின் சமூகச் செயற்பாடுகள் குறித்த ஆய்வு சிக்கலானது. கணியான்கூத்தைப் போன்ற ஒற்றைப் பரிமாண விளக்கத்தைத் தர இயலாது. ஏனெனில் கணியான் கூத்து நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குடன் மட்டும்

தொடர்புடையது என்பதால் இவ்வழிபாட்டுச் சடங்கில் கூத்தின் பங்கு குறித்தும் செயல்பாடு குறித்தும் விளக்கினால் போதுமானது. ஆனால் தேவராட்டம் கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தினரின் வாழ்வியல் சடங்குகள் பெரும்பாலானவற்றுடன் தொடர்புடையதாக இருப்பதால் அதனுடைய சமூகச் செயற்பாடு களைப் பல பரிமாணங்களில் ஆய்வு செய்து விளக்குதல் வேண்டும்.

தேவராட்டம் பல்வேறு வாழ்வியல் சடங்குகளுடன் செயற்பாட்டு நிலையில் தொடர்புடையது என்பதைக் கீழ்க்கண்ட வரைபடத்தின் மூலம் விளக்கலாம்.

வாழ்வியல் சடங்குகள்



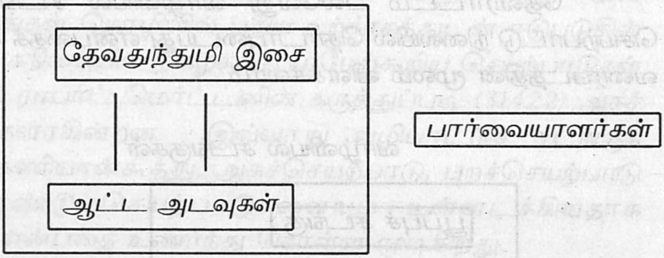
படம் - 4

வாழ்வியல் சடங்குகள் தேவராட்டத்தினைச் செயல்பட வைக்கின்றன என்பதையும் தேவராட்டம் வாழ்வியல் சடங்கு களைச் செயல்பட வைக்கிறது என்பதையும் உணர்த்தவே ⇆ என்ற அம்புக்குறிகள் மேலே உள்ள வரைபடத்தில் பயன்படுத்தப் பட்டுள்ளன.

வாழ்வியல் சடங்குகளில் தேவராட்டத்தின் செயற்பாடு கள் குறித்து விளக்குவதற்கு முன்னர் தேவராட்டத்தின் அமைப்பு குறித்து விளக்குதல் வேண்டும். தேவராட்டத்தின்

அமைப்பு என்பது அதன் உறுப்புக்களின் செயற்பாடுகளால் உருவாக்கப்படுகின்றது. இதன் உறுப்புகளாகத் 'தேவதுந்துமி' என அழைக்கப்படுகின்ற உறுமியின் இசையும், ஆட்டமும் விளங்குகின்றன. இவ் ஒவ்வொன்றின் செயற்பாடும் மற்றவற்றைத் தூண்டிச் செயல்பட வைக்கின்றன. இதனைக் கீழ்க்காணும் வரைபடத்தின் மூலம் விளக்கலாம்.

தேவராட்டம்



படம் - 5

இவ்வரைபடத்தில் குறிக்கப்பட்டுள்ள ⇆ என்ற அம்புக் குறிகள், ஓர் உறுப்பின் செயற்பாடு மற்றதைத் தூண்டிச் செயல்பட வைப்பதை உணர்த்துகின்றன.

தேவராட்டத்தைப் பொறுத்தவரை உறுமி இசை அடிப்படையாக விளங்குகிறது. இவ் இசை இல்லையெனில் ஆட்டக்காரர்களால் அடவு போட இயலாது. எனவே ஆட்டத்தைத் தொடங்கி வைப்பது உறுமி இசைதான். உறுமியின் தாள இசைக்கேற்ப ஆட்டக்காரர்கள் ஆட்ட அடவுகளைப் பயன்படுத்துகிறார்கள். தேவராட்ட நிகழ்வு தொடங்கிய பிறகு உறுமி இசை முதன்மையானதா? ஆட்ட அடவு முதன்மையானதா? எனச் சொல்ல இயலாது. மிதமான நடையில் உறுமி இசைப்பும், ஆட்டமும் தொடங்கி கொஞ்சம் கொஞ்சமாக வேகமாகி இறுதியில் மிக வேகத்தை அடைந்து முடிவடையும். உறுமியின் மிதமான இசைப்பில்தான் ஆட்டம் தொடங்கும். அதன் பின்னர் ஆட்ட அசைவுகள் உறுமியின் இசைப்பை வேகப்படுத்தவோ அல்லது உறுமியின் இசைப்பு

ஆட்ட அடவுகளை வேகப்படுத்தவோ செய்யலாம். உறுமியை இசைப்பவர் அனுபவம் குறைந்தவராக இருந்து, ஆடுவோர் அனுபவம் மிகுந்தவர்களாக இருந்தால் ஆட்ட அசைவுகள் உறுமியின் இசைப்பை வேகப்படுத்தும். மேற்குறித்த நிலைக்கு எதிர்மாறான நிலை இருந்தால் உறுமியின் இசை ஆட்ட அசைவுகளை வேகப்படுத்தும். இசைப்போர், ஆடுவோர் ஆகியோரின் அனுபவம் சமமாக இருந்தால் ஆட்ட அசைவு களின் வேகமும் பார்வையாளர்களின் எதிர்வினைக்கு ஏற்ப அமையும்.

தேவராட்டம் என்ற நிகழ்வு (Performance) பார்வையாளர்களின் எதிர்வினையின்றித் தொடர இயலாது. சடங்குச் சூழலில் சடங்கில் பங்கேற்பவர்களே அச்சூழலில் ஆடப்படும் தேவராட்டத்தின் பார்வையாளர்களாகவும் விளங்குவர். இவர்கள் அனைவரும் கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியைச் சேர்ந்தவர்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இவர்கள் சடங்கு நடைமுறைகளுக்குத் தருகின்ற முக்கியத்துவத்தைத் தேவராட்டத்திற்கும் தருகிறார்கள். இவர்களில் ஒவ்வொருவரும், குழந்தைப் பருவத்திலிருந்தே தேவராட்டத்தைக் கண்டு களித்து வருபவர்களாவர். இருப்பினும் ஒவ்வொரு முறையும் தேவராட்டம் நிகழும்போது இவர்கள் உணர்வால் அதனுடன் ஒன்றிவிடுகிறார்கள். குறிப்பாக ஆண்கள், எப்போது தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்பட்டாலும், அப்போதெல்லாம் ஆடத்தொடங்கி விடுகிறார்கள். தொடக்கத்தில் ஒப்பனை செய்துகொண்ட பத்து ஆண்கள்தான் ஆடத் தொடங்குவார்கள். இவர்களுடைய ஆட்டமும், உறுமியின் இசையும் பெண் பார்வையாளர்களின் கவனிப்பும் ஆண்பார்வையாளர்களை ஆடத்தூண்டி விடுகின்றன. பார்வையாளர் பகுதியிலிருந்து சிறு பையன்கள் முதல் வயதில் மூத்த ஆடவர்கள் வரை கொஞ்சம் கொஞ்சமாக வெளியே வந்து ஆட்டத்தில் கலந்து கொள்வதைக் காணலாம். மேலும் ஆடுவோர் களைப்படையும்போது அவர்கள் ஆட்டத்திலிருந்து நீங்கிக் பார்வையாளர்களாவதையும் காணலாம்.

இவ்விளக்கத்திலிருந்து தேவராட்ட நிகழ்வு என்பது உறுமி இசை, ஆட்டம், பார்வையாளர்களின் எதிர்வினை ஆகியவற்றால் உருவாகிறது என்பதை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது.

பூப்புச் சடங்கு, திருமணச்சடங்கு, இறப்புச்சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் தேவராட்டத்தின் செயற்பாடு

கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தில் பூப்புச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளுக்கு முக்கியத்துவம் தரப்படுகின்றது. ஒரு பெண் பூப்படைந்து பதினாறு நாட்கள் கழிந்த பின்னர் அவளுக்குச் சில சடங்குகள் செய்யப்படுகின்றன. குறிப்பிட்ட நாளில் பருவமடைந்த பெண்ணைக் 'கோட்டை மேடு' என்ற ஊர்ப் பொது இடத்திற்குச் சில சடங்குகள் செய்வதற்கு அழைத்துச் செல்லும்போது ஊர்வலத்தின் முன்னால் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

இதேபோன்று கோட்டைமேட்டில் நடைபெறும் திருமணச் சடங்கிற்கு மணமகனை அழைத்து வரும்போது ஊர்வலத்திற்கு முன்னால் தேவராட்டம் ஆடப்படுகின்றது. இத்தகைய வழக்கம் மதுரை மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த உத்தமபாளையம் வட்டாரங்களில் வாழ்கின்ற கம்பளத்து நாயக்கர்களிடையே காணப்படுகின்றது. ஆனால் திருநெல்வேலி மாவட்டத்தைச் சேர்ந்த விளாத்திகுளம் வட்டாரத்தில் வாழ்கின்ற கம்பளத்து நாயக்கர்களிடையே இவ்வழக்கம் காணப்படவில்லை. ஆனால் இவர்களுடைய திருமணச் சடங்கில் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படாமல் இல்லை. திருமணம் முடிந்த பின்னர் மணமகனும், மணமகளும் 'துறை மிதித்தல்' போன்ற சடங்குகளைச் செய்து முடித்த பின்னர் அவர்கள் இருவரும் கோட்டைமேட்டின் ஒரு பகுதியில் அமர்ந்திருக்க அவர்களுக்கு முன்னர் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படுவதைக் காணலாம். மணமக்களும் அவர்களைச் சுற்றி நின்று கொண்டிருக்கும் சுற்றத்தார்களும் தேவராட்டத்தைக் கண்டுகளிக்கிறார்கள்.

மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டங்களில் வாழ்கின்ற கம்பளத்து நாயக்கர்களிடையே இறப்புச் சடங்கு நிகழ்ச்சியிலும்

தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படும் வழக்கம் காணப்படுகின்றது. குறிப்பாக பதினாறாம் நாள் சடங்கு நிகழ்ச்சியில் இவ் ஆட்டம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இந்நாளில் சுடுகாட்டிற்குச் சில சடங்குகளைச் செய்யச் செல்லும்போது ஊர்வலத்தின் முன்னால் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது.

பூப்புச்சடங்கு, திருமணச்சடங்கு ஆகியவற்றில் ஆடப் படும் தேவராட்டம் மகிழ்ச்சியின் வெளிப்பாடாக விளங்குகிறது. ஆட்டம் மெதுவாகத் தொடங்கி மிதமான வேகத்தை அடைந்து துரித நிலையில் முடிவடைகிறது. ஆடுபவர்களும் மகிழ்ச்சியான மனநிலையில் ஆரவார ஒலிகளை எழுப்பியவாறு ஆடுகிறார்கள். இத்தகைய ஆட்டம் பார்வையாளர்களையும் மகிழ்ச்சிப் படுத்துகிறது. மேலும் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினர் அனைவரையும் பங்குகொள்ளச் செய்து அவர்களை ஒன்றுபடுத்தும் செயற்பாட்டினையும் செய்கிறது. ஊர்வலத்திற்கு முன்னால் இத்தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படுவதால் வழிநடத்திச் செல்லும் செயலையும் மேற்கொள்கிறது. மேலும் சடங்கின் மதிப்பையும் உயர்த்துகிறது.

இறப்புச் சடங்கில் ஆடப்படும் தேவராட்டம் மேலே குறிப்பிட்டதிலிருந்து வேறுபடுகிறது. இச்சடங்குச் சூழலில் உறுமி மெதுவாக இசைக்கப்படுவதால் ஆட்டமும் மெதுவாகவே ஆடப்படுகின்றது. ஆடுவோரிடம் ஆரவாரத்தைக் காண முடியவில்லை. எனவே இச்சூழலில் தேவராட்டம் துக்கத்தின் வெளிப்பாடாக விளங்குகிறது. பார்வையாளர்களின் மனத்திலும் துக்க உணர்வைத் தூண்டுகிறது.

மேற்குறிப்பிட்ட மூன்று சடங்குகளிலும் தேவராட்டம் செயற்பட்டு அச்சடங்குகளையும் செயற்படத் தூண்டுகிறது. உறுமியின் இசையின்றிக் கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தில் எந்தச் சடங்கும் நிகழவே முடியாது. அதோடு தேவராட்டமின்றிச் சடங்கு நடைமுறைகள் முழுமை பெறா. இவ்வுண்மையைத் தகவலாளர்கள் சொன்ன சில தகவல்களிலிருந்தும் புரிந்து கொள்ள முடிந்தது. “எங்கள் வாழ்க்கையோடு இணைந்த

ஒன்றாகவே தேவராட்டமும், தேவதுந்துமி இசையும் இருக்கிறது. எனவே எங்கள் வாழ்வில் எந்தச் சடங்கு நடந்தாலும் உறுமி இசைக்கும் தேவராட்டத்திற்கும் முக்கியத்துவம் தருவோம். இவை இல்லாமல் சடங்குகள் நடத்தமாட்டோம்" என்று தகவலாளி கூறினார் (சேதுராம் : சூலப்புரம் : 10 பிப்ரவரி 1989).

ஆக, இதுவரையிலான விளக்கங்களிலிருந்து பூப்புச் சடங்கு, திருமணச் சடங்கு, இறப்புச் சடங்கு ஆகியவை தேவராட்டத்தைச் செயல்பட வைப்பதையும், தேவராட்டம் அச்சடங்குகளைச் செயல்படவைப்பதையும் புரிந்துகொள்ள முடிகிறது. ஒன்றில்லாமல் மற்றொன்று செயல்பட இயலாது என்பதையும் உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது.

வேட்டைச் சடங்கும் தேவராட்டமும்

கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினர் வேட்டைக்குச் செல்லுவதை இன்றும் காணலாம். ஒவ்வோர் ஆண்டும் ஆடி, மாசி ஆகிய மாதங்களில் குறிப்பிட்ட சில நாட்களில் வேட்டைக்குச் செல்லுதல் என்பது சடங்காக நிகழ்த்தப் படுகின்றது. வேட்டைக்குச் செல்லுவதற்கு முன்னால் 'சக்கம்மா' தெய்வத்தின் முன்பு தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. வேட்டையாடிய விலங்குகளோடு ஊருக்குள் நுழையும்போதும் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. பரிணாம வளர்ச்சி நோக்கில் ஆராயும்போது இத்தகைய தேவராட்டம் பாவனை மந்திரச் சடங்கு நடனமாகச் செயல்பட்டிருக்கும் என்ற முடிவு பெறப்படுகின்றது. இது குறித்து இரண்டாவது இயலில் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது (2.2.5.2; 2.2.5.2.1; 2.2.5.2.2).

ஆனால் செயற்பாட்டியல் நோக்கில் விளக்க முற்படும் போது 'பரிணாம வளர்ச்சி' ஆய்வு முறையைப் பயன்படுத்துவது ஏற்புடையதாக இருக்காது. எனவே இன்றைய நிலையில் கம்பளத்து நாயக்கர்கள் வேட்டைக்குச் செல்லும் முன்னரும், சென்று வந்த பின்னரும் ஆடப்படும் தேவராட்டத்தில் செயற்பாட்டினைக் கவனத்தில் கொள்வதே ஏற்புடையதாக இருக்கும்.

இன்றைய நிலையில் வேட்டைக்குச் செல்லுவதற்கு முன்னர் சக்கம்மா தெய்வத்தின் முன்னால் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இந்தச் சூழலில் தேவராட்டம் தகவல் தொடர்புக் கருவியாகப் பயன்படுகின்றது. 'அதாவது வேட்டைக்குச் செல்வோர் தேவராட்டத்தின் மூலமாகச் சக்கம்மா தெய்வத்தோடு தொடர்பு கொள்கிறார்கள். வேட்டையில் தங்களுக்கு எந்தத் துன்பமும் நேரிடக்கூடாது என்பதையும், வேட்டையில் விலங்குகள் நிறைய கிடைக்க வேண்டும் என்பதையும் தேவராட்டத்தின் வாயிலாகத் தங்கள் தெய்வத்திடம் வேண்டுகிறார்கள். இதனைத் தகவலாளர்கள் சிலர் அளித்துள்ள தகவல்கள் உறுதிசெய்கின்றன. "தேவராட்டம் ஆடிவிட்டு வேட்டைக்குப் போனால் காட்டில் எந்த நாசமும் வராது. அதோட நல்ல வேட்டையும் கிடைக்கும். கிடைத்திருக்கிறது" என்று ஒரு தகவலாளர் குறிப்பிட்டார் (கருப்பணன்: உப்புக்கோட்டை: 1 பிப்ரவரி 1988). இவர் மேலும் சில தகவல்களைத் தந்துள்ளார். "ஒன்றாகச் சேர்ந்து தேவராட்டம் ஆடிவிட்டுப் போனால் காட்டிலிருந்து திரும்பும்போதும் எல்லாரும் ஒன்றாகத் திரும்புவோம்" என்ற தகவல் குறிப்பிடத்தக்கது. இதிலிருந்து வேட்டைக்குச் செல்வோரிடம் தேவராட்டம் ஒற்றுமை உணர்வை வளர்க்கவும் பயன்படுகிறது என்பதையும் அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

வேட்டையில் நிறைய விலங்குகள் கிடைத்து காட்டிலிருந்து திரும்பும்போது இவர்கள் பெண்களால் குலவையிட்டு வரவேற்கப்படுகின்றார்கள். வேட்டைக்குச் சென்றவர்கள் சக்கம்மா கோவிலுக்குச் சென்று அங்குத் தேவராட்டம் ஆடிய பின்னர் வேட்டையில் கிடைத்த விலங்குகளின் இறைச்சியைப் பகிர்ந்து அனைவருக்கும் அளிக்கின்றனர். வேட்டையாடச் சென்றவர்கள் தங்கள் மகிழ்ச்சியை மற்றவர்களுடன் பகிர்ந்து கொள்வதற்காகவும், வேட்டையில் நிறைய விலங்குகள் கிடைத்தமைக்காகத் தங்கள் நன்றியைச் சக்கம்மா தெய்வத்திற்குத் தெரிவித்துக் கொள்வதற்காகவும், வேட்டைக்குச் சென்றவர்கள் அனைவரும் பாதுகாப்பாகத் திரும்பி வந்துவிட்டார்கள் என்பதை தம் உறவினர்களுக்குக் காட்டுவதற்காகவும் தேவராட்டம் ஆடப்படுகின்றது என்பதைத் தகவலாளர் தந்த விளக்கங்

களிலிருந்து தெரிந்துகொள்ள முடிகிறது. "தேவராட்டம் ஆடாமல் வேட்டைக்குப் போனால் எங்கள் தெய்வத்துக்குப் பிடிக்காது. காட்டில் ஏதாவது விபரீதம் நடக்கும். வேட்டையும் அதிகமாகக் கிடைக்காது'' என்றும் குறிப்பிட்டனர் (சாமிக்கண்ணு : பொட்டிப்புரம் : 15 ஏப்ரல் 1991). இக்கருத்தின் மூலம் தேவராட்டத்தின் செயற்பாடுகளைத் தெளிவாக அறிந்து கொள்ளலாம்.

சக்கம்மா வழிபாட்டுச் சடங்கும் தேவராட்டமும்

கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தைப் பொறுத்தவரைச் சக்கம்மா தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கு மிக முக்கியமானதாகும். இவ்வழிபாட்டுச் சடங்கில் தேவராட்டத்தின் பங்கு குறிப்பிடத் தகுந்தது. தேவராட்டம் இல்லாமல் சக்கம்மா வழிபாட்டுச் சடங்கு இல்லை என்றே சொல்லலாம். இந்நிலையைச் செயற்பாட்டியல் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் ஆராயும் போது சக்கம்மா வழிபாட்டுச் சடங்கு, தேவராட்டத்தின் செயற்பாட்டினைத் தூண்ட தேவராட்டம் வழிபாட்டுச் சடங்கின் செயற்பாட்டினைத் தூண்டுகிறது என்று விளக்கலாம்.

"ஒற்றுமையாக ஒரு சமூகம் இயங்குவதற்கான தேவையே சமயத்தை உருவாக்குகிறது" என்ற எமிலி தர்கீமின் கருத்து (3:122) கம்பளத்து நாயக்கர்களின் சக்கம்மா வழிபாட்டிற்கு முழுக்க முழுக்க பொருந்தும். சக்கம்மா தெய்வம் என்பது கம்பளத்து நாயக்கர்கள் ஒற்றுமையாக இயங்குவதற்கான தேவை கருதி படைக்கப்பட்டது என்பதை அவர்கள் செய்யும் சடங்கு நடைமுறைகளை நோக்கினால் தெளிவாகப் புரியும்.

திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலுள்ள கோடாங்கிபட்டி எனும் கிராமத்தில் 1991-ஆம் ஆண்டு ஏப்ரல் மாதம் 28, 29 ஆகிய நாட்களில் நடைபெற்ற சக்கம்மா வழிபாட்டுச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகள் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை ஆய்வாளரால் உற்றுநோக்கப்பட்டு பதிவு செய்யப்பட்டன. இவ்வாறு திரட்டப்பட்ட தகவல்கள் மேற்குறிப்பிட்ட கருத்தினை உறுதிசெய்கின்றன. ஆண்டுதோறும் சித்திரைமாதம் பௌர்ணமி

யன்று நடைபெறும் சக்கம்மா தெய்வ வழிபாட்டு விழாவுக்கான ஏற்பாடுகளை ஒருவாரத்திற்கு முன்னரே குறிப்பிட்ட கிராமத்தைச் சேர்ந்த கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினர் அனைவரும் ஊர்ப் பொது இடமாகிய 'கோட்டைமேடு' என்னும் இடத்தில் கூடித் தீர்மானிக்கின்றனர். இவ்வாறு அவர்கள் ஒன்றாகக் கூடிப் பேசும்போது சக்கம்மா தெய்வத்திற்குக் கோட்டை கட்டுவதற்கான இலந்தை முட்செடிகளைக் கொண்டு வருவதற்கு, ஒவ்வொரு வீட்டிலிருந்தம் ஆடவர் ஒருவர் வரவேண்டும் என்ற தீர்மானமும் நிறைவேற்றப்படுகின்றது. அடுத்து, வழிபாட்டு விழாவுக்கான செலவுக்காக ஒவ்வொரு குடும்பமும் கொடுக்க வேண்டிய வரிப்பணம் முடிவு செய்யப்படுகின்றது. மேலும் தெய்வத்திற்குப் பலி இடுவதற்கான ஆட்டுக்கிடாய் வாங்குவதற்குக் குழு ஒன்று நியமிக்கப்படுகின்றது. அத்துடன் வழிபாட்டு விழாவுக்கான குறிப்பிட்ட நாள் வரும் வரை ஒருவார காலத்திற்குத் தினந்தோறும் இரவு 'கோட்டைமேடு' எனும் ஊர்ப்பொது இடத்தில் தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்பட வேண்டும் என்றும் தீர்மானிக்கப்படுகின்றது. வழிபாட்டு விழா தொடர்பான மேற்குறிப்பிட்ட நடவடிக்கைகள் அனைத்தும் எமிலி தர்கீமின் கருத்தை உறுதிசெய்கின்றன. அதாவது வழிபாட்டு விழாவுக்கான குறிப்பிட்ட நாள்வரை தினந்தோறும் இரவு தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்பட வேண்டும் என்ற தீர்மானம் உள்பட மற்ற தீர்மானங்கள் அனைத்தையும் மேலோட்டமாக நோக்கும்போது சக்கம்மா தெய்வ வழிபாட்டை நோக்கியனவாக அவை காணப்படினும், அகநிலையில் அவை அனைத்தும் சமூக ஒற்றுமையில் தேவையை வலியுறுத்துவனவாகவே விளங்குகின்றன. இத்தகைய மேலோட்டமான செயற்பாட்டினையும், அகநிலைச் செயற்பாட்டினையும் முறையே புறச்செயற்பாடு; அகச்செயற்பாடு எனக் குறிப்பிடுகின்றார் ராபர்ட் மெர்ட்டன் என்ற செயற்பாட்டியல் அறிஞர் *(3.1.4.2.2)*.

வழிபாட்டு விழா தொடங்குவதற்கு முன்னரே தேவராட்டத்தின் செயற்பாடு தொடங்கிவிடுகின்றது. வழிபாட்டுச் சடங்கில் கம்பளத்த நாயக்கர் சாதியினர் அனைவரையும் பங்குகொள்ளச் செய்வதற்கான முன்னேற்பாடாகவும், வழிபாட்டு

விழாவுக்காக அவர்கள் அனைவரையும் உணர்ச்சிப்பூர்வமாகத் தயார்படுத்துவதற்காகவும் ஒரு வார காலத்திற்குத் தினந்தோறும் இரவு தேவராட்டம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இத்தகைய சூழலில் தேவராட்டத்தில் பெரும்பாலான ஆண்கள் பங்கு கொள் கிறார்கள். மற்ற ஆண்களும், அனைத்துப் பெண்களும் பார்வையாளர்களாக விளங்குகிறார்கள். இவ்வாறு கம்பளத்து நாயக்கர்கள் தேவராட்டத்தை மையமாகக் கொண்டு ஒன்று சேரும்போது அவர்களுடைய கட்டுப்பாடான ஒழுக்கம் வெளிப்படுகின்றது. எமிலி தர்கீம் குறிப்பிடும் கருத்தின் அடிப்படையில் (3.1.2.2) தேவராட்டம் கூட்டு மனப்பான்மையை வளர்க்கிறது; இத்தகைய கூட்டு நடவடிக்கையில் மக்களின் ஒழுக்க இயல்பு வெளிப்படுகிறது; தனிமனிதன் சமூகத்துடன் பிணைக்கப்படுகின்றான்.

வழிபாட்டுச் சடங்கின் அமைப்பு

வழிபாட்டுச் சடங்கு என்பது கொடுத்தல், பெறுதல் ஆகிய இரு செயற்பாடுகளின் விளைவால் உருவாகிறது என முன்பகுதியில் விளக்கப்பட்டது (3.2.1.1.3). இவ்விளக்கம் சக்கம்மா தெய்வ வழிபாட்டுக்கும் பொருந்தும். இப்பொருத்தம் குறித்து ஆய்வதற்கு முன்னர் வழிபாட்டு நடைமுறைகள் குறித்த சில தகவல்களைக் காணலாம்.

சக்கம்மாதேவி வழிபாடு, பௌர்ணமி நாளன்று இரவு பத்து மணிக்கு ஆரம்பமாகிறது. அப்போது அவ்வூரிலுள்ள பெண்கள் அனைவரும் 'விலவக்கூடை' எனச் சொல்லப்படும் மூங்கில் கூடைகளில் கம்பு அரிசியால் செய்யப்பட்ட கொழுக்கட்டை, தேங்காய், வெற்றிலை, பாக்கு, பத்தி, சூடம் ஆகியவற்றை வைத்து ஊர்ப் பெரியவர் (தலைமைப் பொறுப் பேற்பவர்) வீட்டிற்குள் கொண்டு செல்கின்றனர். ஆண்கள் அனைவரும் அவ்வீட்டிற்கு முன் கூடுகின்றனர். பிறகு சாமி மாடாகிய காளை மாட்டினைக் கொண்டு வருகின்றனர். அம்மாட்டின் கால்களை பெரியவர் வீட்டிலுள்ள வயது முதிர்ந்த பெண் ஒருவரால் நீர்கொண்டு கழுவச் செய்து, மஞ்சள் பூசி, குங்குமம் வைத்து, மாலை அணிவித்து, அதன் கால்களில்

விழுந்து வணங்குகின்றனர். இதனைத் தொடர்ந்து அங்கு கூடியிருப்பவர்கள் அனைவரும் அம்மாட்டின் காலில் விழுந்து வணங்குகிறார்கள். இச்சடங்கு நடைபெறும்போது மூங்கிலால் செய்யப்பட்ட புல்லாங்குழல் தொடர்ந்து வாசிக்கப்படுகிறது. பிறகு அக்காளை மாட்டினை மண்டியிடச் செய்கிறார்கள். மண்டியிட்டவுடன் அனைவரும் சந்தோசத்துடன் 'ட்ரிக்கோ தாஹோ, ட்ரிக்கோ தாஹோ' (சாமி வருந்தும் சொல்) எனச் சொல்லி ஆரவாரிக்கின்றனர். இக்காளை மாட்டுச் சடங்கு இல்லாமல் சக்கம்மா தேவி வழிபாடு நடக்காது என்று கூறுகின்றனர் (பொம்மு நாயக்கர் : கோடாங்கிபட்டி : 30 ஏப்ரல் 1991). இச்சடங்கின் ஆரம்பம் முதல் தேவதுந்துமி இசைத்துக் கொண்டிருக்கும். இச்சடங்கின் முடிவில் பெரியவர் காலில் விழுந்து வணங்கித் திருநீறு வாங்கியவுடன் தேவராட்டம் ஆடத் தொடங்கிவிடுகின்றனர்.

சக்கம்மாதேவி கோவிலுக்குச் செல்லுமிடத்து காளை மாடு முன்செல்ல, அடுத்துத் தேவராட்டம் ஆடிவருகின்றனர். பின்னால் விலவக்கூடை சுமந்து வரும் பெண்களும், கரும்புக் கட்டுகளைச் சுமந்துவரும் ஆண்களும் வருகின்றனர். கோட்டை மேடு வந்தவுடன் விலவக்கூடைகளை இறக்கி வைக்கின்றனர். தேவராட்டம் ஒரு மணி நேரம் வரை ஆடப்படுகிறது. இவ்வழிபாட்டில் கலந்து கொள்ளும் ஆண்கள் அனைவரும் தேவராட்டம் ஆடுவதைக் கள ஆய்வின் மூலம் அறிய முடிந்தது.

கோட்டை மேட்டில் ஆடி முடித்தவுடன் ஊரின் தலைவாசல் வழியாகக் கோவிலுக்குச் செல்கின்றனர். ஊரில் நல்ல காரியங்களோ, கெட்ட காரியங்களோ எது நடந்தாலும் தலைவாசல் வழியாகவே வருதல், போதல் வேண்டும் என்று சொல்லப்படுகிறது. இவ்வாறு ஊர்சுற்றிச் சக்கம்மா கோவிலுக்கு விலவக்கூடை சுமந்து செல்லுதலைப் 'பொதி கொண்டு செல்லுதல்' எனவும் அழைக்கின்றனர். ஊர்சுற்றிச் சக்கம்மா கோவிலுக்கு இரவு ஒரு மணி அளவில் வந்து தெய்வ பீடத்தைச் சுற்றி அமைக்கப்பட்டுள்ள இலந்தைமுள் கோட்டையை மூன்று முறை சுற்றிக் கோவில் முன்பு பெண்கள் விலவக்கூடைகளை

இறக்கி வைக்கின்றனர். கரும்புக்கட்டுகள் கோட்டையின் மேல் சார்த்தி வைக்கப்படுகின்றன. ஆண்களும் கோவில் முன்பு, தேவராட்டம் சிறிது நேரம் ஆடி ஆட்டத்தை முடிக்கின்றனர். பிறகு சடங்குகள் நடைபெறுகின்றன. அனைவரும் கோவில் முன்பு அமைதியாக அமர்ந்திருக்கின்றனர்.

சக்கம்மா கோவில் முன்பு பசுமாட்டுச் சாணத்தால் வட்டமாக மெழுகி அதற்குமேல் மஞ்சள்பொடியினால் வட்டமாகக் கோலமிட்டுப் பிறகு அதில் விலவக் கூடையில் உள்ள பொருட்களை வட்டமாகப் பரப்பி வைக்கின்றனர். இதற்குப் 'பொதி போடுதல்' எனப் பெயர். 'பொதி போடுதல்' முடிந்தவுடன் கோட்டைக்குள் இருக்கும் பீடத்திற்குப் பரிவட்டம் கட்டப்பட்டு, காதோலை, கருகமணி அணிவிக்கப் பட்டுப் பூசை செய்யப்படுகிறது. இச்சடங்குகளின்போது தேவதுந்துமி தொடர்ந்து வாசிக்கப்படும். அதிகாலை ஐந்து மணி அளவில் தெய்வ வழிபாடு ஆரம்பமாகிறது. பெண்கள் உடலில் சட்டை அணியாமல் சேலையால் உடலை மறைத்துக் கொண்டு சாமி கும்பிடுகின்றனர். ஆண்களும் மேற்சட்டை அணிந்து கொள்வதில்லை. இவ்வழிபாட்டுச் சடங்கில் பிறசாதியினர் கலந்து கொள்வதில்லை.

இதற்கு அடுத்து 'பழம் எடுத்தல்' எனும் ஒரு சடங்கு நடைபெறுகிறது. தெய்வத்திற்கு முன் பூசையில் வைக்கப் பட்டுள்ள ஒரு எலுமிச்சம் பழத்தை எடுத்து பெரியவர் வயது முதிர்ந்த பெண்ணிடம் கொடுத்து காளை மாட்டின் திமில் மேல் போடச் செய்வார். அப்பழத்தை எடுப்பதற்கு ஆண்கள் அனைவரும் காளை மாட்டினைச் சுற்றி நிற்பர். யார் கைக்கு அப்பழம் கிடைக்கின்றதோ அவருடைய குடும்பத்தில் நல்லது நடக்கும் என்றும் பயிர் செழித்து வளரும் என்றும் நம்பு கின்றனர். இச்சடங்கு முடிந்தவுடன் 'பொதி' (கொழுக் கட்டைகள்) பகிர்ந்து கொள்ளப்படுகின்றது. பின்னர் ஊர்வலமாகத் தேவராட்டம் ஆடியவாறு ஊருக்குள் வந்து கோட்டை மேட்டை அடைந்தவுடன் பிரிந்து செல்கின்றனர். இரண்டாம் நாள் இரவு பெரியவர் வீட்டிலிருந்து செம்மறி

ஆட்டுக்கிடாயைக் கோவிலுக்குக் கொண்டு செல்லும்போதும் தேவராட்டம் ஆடுப்படுகிறது. கோவிலில் ஆட்டைப் பலியிட்டுப் 'பள்ளயம்' (பூசை) போட்டுக் காலையில் அனைவரும் பிரித்துக் கொடுக்கிறார்கள். அத்துடன் வழிபாடு முடிவடைகிறது.

பாஞ்சாலங்குறிச்சியில் கட்டப்பொம்மன் கோட்டைக்கு அருகில் அமைக்கப்பட்டிருக்கும் சக்கம்மாகோவில் வழிபாடு ஆண்டுதோறும் சித்திரை மாதம், கடைசி வெள்ளி இரவு (10 மே 1991) நடைபெறுகிறது. இவ்வழிபாட்டில் கலந்து கொள்வதற்காகப் பல்வேறு ஊர்களில் வாழ்ந்துவரும் கம்பளத்து நாயக்கர்கள் அனைவரும் மாட்டு வண்டிகளிலும், ஊர்திகளிலும் (லாரி, வேன்) வந்து சேர்கின்றனர். இவ்விழாவினை தமிழக அரசே ஏற்று நடத்துகிறது.

கிராமங்களில் சக்கம்மாதேவி தெய்வத்திற்குச் சிலை கிடையாது. ஆனால் பாஞ்சாலங்குறிச்சியில் சிலை வைத்து வழிபடுகின்றனர். இக்கோவில் கட்டிடமாகக் கட்டப் பட்டுள்ளது. அவ்வாறு கட்டப்பட்டிருந்தாலும் அத்தெய்வத் திற்கு உரிய முறையில் வட்டமாகவே அமைக்கப்பட்டுள்ளது. இவை தவிர கருவறைக்குள் இலந்தை முள்ளும் வைக்கப் பட்டுள்ளது. இவ்வழிபாடு முழுவதும் தேவதுந்துமி எனும் இசைக்கருவி மட்டுமே வாசிக்கப்படுகிறது. கோவிலுக்குள் கொடை அழைப்பு செய்வதற்கென தேவதுந்துமி வாசிப்பவர்கள் இரண்டு அல்லது மூன்றுபேர் நியமிக்கப்பட்டிருப்பர். பிற சாதியினர் கொடை கொடுக்கும்போது அவர்களை அழைத்துத் தேவதுந்துமி இசைத்து கோயிலை வலம் சுற்றிவந்து தேங்காய்ப் பழத் தட்டினைப் பெற்று வழிபாடு நடத்துகின்றனர். ஆனாலும் பெரும்பாலும் வெளியூர்களிலிருந்து வரும் கம்பளத்து நாயக்கர்கள் தேவதுந்துமி இசைப்பவரோடு வருகின்றனர். தாங்கள் வந்திருக்கும் ஊர்திகளிலிருந்து இறங்கியவுடன் தேவதுந்துமி இசைக்க அனைவரும் கோவிலுக்குள் நுழை கின்றனர். நுழைந்தவுடன் 'கோட்டை' எனச் சொல்லப்படும் இடத்தில் எவ்வித ஒப்பனையும் இன்றி சாதாரண உடையுடன் தேவராட்டம் ஆடுகின்றனர். இரண்டு மணி நேரத்திற்கும்

குறையாமல் ஆடிமுடித்துவிட்டு அதற்குப் பின்புதான் தெய்வத்தை வணங்குகின்றனர். இவ்வாறு ஆடுவதை அத்தெய்வத்திற்குரிய நேர்த்திக் கடனாகவே அதாவது காணிக்கையாகவே கருதுகின்றனர். பெண்கள் கும்மி கொட்டுதலும் நேர்த்திக் கடனாகவே கருதப்படுகின்றது. கம்பளத்து நாயக்கர்களின் குலதெய்வமான சக்கம்மாதேவி தெய்வத்திற்கு நடைபெறும் வழிபாட்டுச் சடங்கின் ஓர் அம்சமாகத் தேவராட்டம் ஆடப்படுகின்றது. எனவேதான் அவ் ஆட்டம் மட்டும் கோட்டைக்குள் ஆடப்படுகின்றது. ராஜா ராணி ஆட்டம், கரகாட்டம் போன்ற பிற பொழுதுபோக்கு ஆட்டங்கள் கோட்டைக்கு வெளியே நிகழ்த்தப்படுகின்றன.

மேலே குறிப்பிடப்பட்டுள்ள வழிபாட்டுச் சடங்கு தொடர்பான தகவல்களிலிருந்து, வழிபாட்டுச் சடங்கு என்பது கொடுத்தல், பெறுதல் என்ற செயற்பாடுகளால் உருவாகி யிருக்கிறது என்பது தெளிவாகிறது. கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினர் அனைவரும் தானியங்களால் ஆன கொழுக்கட்டை போன்ற தின்பண்டங்களையும் கரும்புக் கட்டுக்களையும் சக்கம்மா தெய்வத்திற்குக் கொடுக்கின்றனர். இவ்வாறு கொடுக்கும் பலவகைப் பொருட்களில் தேவராட்டமும் ஒன்றாகும். வழிபாட்டுச் சடங்கில் ஆடப்படும் தேவராட்டம் காணிக்கை ஆட்டம் என்றே சொல்லப்படுகின்றது. எனவேதான் காணிக்கைப் பொருட்களான கொழுக்கட்டை, கரும்பு ஆகியவற்றோடு சேர்த்துத் தேவராட்டமும் பொருளாகக் கருதப்படுகிறது. காணிக்கைப் பொருட்களைத் தெய்வத்திற்குத் தந்தால் அவற்றிற்கு ஈடாகத் தெய்வம் மக்களுக்கு வளமான மகிழ்ச்சியான வாழ்க்கையைத் தரும் என்ற நம்பிக்கை நிலவுகிறது. "இவ்வாறு மக்கள் கொடுக்கத் தெய்வம் பெறுதல், தெய்வம் கொடுக்க மக்கள் பெறுதல் என்ற நம்பிக்கை சார்ந்த குறியீட்டு நடவடிக்கையே சடங்காக விளங்குகிறது" (3.2.1.1.3). இச்சடங்கின் ஒழுங்கமைவு குறித்த வரைபடம் முன் பகுதியில் இடம் பெற்றுள்ளது (படம் - 3).

சக்கம்மா தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கைப் பொறுத்தவரை மேலோட்டமாகப் பார்க்கும்போது கம்பளத்து நாயக்கர்

சாதியினர் தெய்வத்திற்குச் சில பொருட்களைக் கொடுத்து, அதனிடமிருந்து நல்வாழ்க்கையைப் பெறுவதாகத் தோன்றலாம். ஆனால் அகநிலையில் வேறு செயற்பாடுகள் காணப்படுகின்றன. தானியக் கொழுக்கட்டைகள், கரும்பு ஆகிய காணிக்கைப் பொருட்கள் மக்கள் அனைவராலும் தனித்தனியாகக் கோவிலுக்குக் கொண்டுவரப்படுகின்றன. அங்கு அப்பொருட்கள் அனைத்தும் கலக்கப்படுகின்றன. பின்னர் வழிபாடு முடிந்ததும் அவை அனைவருக்கும் பிரித்துக் கொடுக்கப்படுகின்றன. இப்பொருட்களைப் போன்றே தெய்வத்திற்குப் பலியாகக் கொடுக்கப்படும் ஆட்டின் இறைச்சியும் அனைவருக்கும் பிரித்துக் கொடுக்கப்படுகின்றது. இத்தகைய நடவடிக்கைகள் அவர்களுடைய சமூக, பொருளாதார ஏற்றத் தாழ்வற்ற வாழ்க்கை விருப்பத்தையும் ஒற்றுமை உணர்வையும் வெளிப்படுத்துவனவாக விளங்குகின்றன. இத்தகைய புறநிலை, அகநிலைச் செயற்பாடுகள் குறித்து ராபர்ட் மெர்ட்டன் விளக்கியிருக்கிறார் *(3.1.4.2.2)*.

தேவராட்டத்தின் செயற்பாடு புறநிலையில் ஒன்றாகவும், அகநிலையில் ஒன்றாகவும் விளங்குகிறது. வழிபாட்டுச் சடங்கில் ஆடப்படும் தேவராட்டம் 'காணிக்கை ஆட்டம்' எனக் கருதப்படுவது குறித்து முன்னர்ச் சுட்டப்பட்டது *(3.2.2.3)*. எனவே புறநிலையில் தேவராட்டத்தின் செயற்பாடு சக்கம்மா தெய்வத்தை மகிழ்ச்சிப்படுத்துவதாக விளங்குகிறது. ஆனால் அகநிலையில் அதனுடைய செயற்பாடு வேறானது. "பண்பாட்டுக் கூறுகளின் ஒருங்கிணைப்பும், செயற்பாடும் அப்பண்பாட்டினரின் தேவைகளை அடிப்படையாகக் கொண்டு அமைந்துள்ளன" என்ற மாலினோஸ்கியின் கருத்து *(3.1.3.1.2)* தேவராட்டத்தின் அகநிலைச் செயல்பாட்டைத் தெரிந்து கொள்ள உதவுகிறது. மாலினோஸ்கி குறிப்பிடும் பலவகைத் தேவைகளில் உளவியல் தேவையும் ஒன்று. தேவராட்டம் கம்பளத்து நாயக்கர்களின் உளவியல் தேவையை நிறைவு செய்கிறது எனலாம். வயது வந்த ஆண்களின் குழந்தைப் பருவ ஆசைகள் தேவராட்டத்தின் மூலம் நிறைவு செய்யப்படுகின்றன. மேலும் தேவராட்டம் தனிமனிதனைச் சமூகத்துடன் பிணைக்கும் செயலையும் செய்கிறது. அதாவது தனிமனிதர்கள் ஒன்றுகூடி ஒற்றுமையாகவும் மகிழ்ச்சியாகவும் தேவராட்டம்

ஆடும்போது தனிமனித உணர்வு மறைந்து சமூக உணர்வு அல்லது கூட்டு உணர்வு முகிழ்க்கிறது. இதனால் தனிமனிதர்கள், தங்களுடைய வாழ்க்கைப் பிரச்சனைகள் தோற்றுவிக்கும் துன்ப உணர்வுகளிலிருந்த விடுதலை பெற்று, பாதுகாப்பு உணர்வைப் பெறுகின்றனர். தனிமனிதர்கள் சமூகத்திலிருந்து அந்நியமாகி விடாமல் தடுக்கப்படுகிறார்கள். வாழும் நம்பிக்கையுடன் உற்பத்தியில் ஈடுபடத் தூண்டப்படுகிறார்கள்.

தேவராட்டம் ஆடுபவர்கள் மட்டும் துன்ப உணர்வுகளிலிருந்து விடுதலை பெறுகிறார்கள் என்றோ பாதுகாப்பு உணர்வைப் பெறுகின்றனர் என்றோ சொல்ல முடியாது. தேவராட்டத்தைப் பார்க்கின்றவர்களிடத்தும் இவ்விளைவுகள் ஏற்படுகின்றன. தர்கீமின் கருத்து அடிப்படையில் நோக்கும் போது (3122) குறிப்பாகப் பெண்கள் தங்களுடைய கட்டுப்படுத்த முடியாத ஆசைகளை தேவராட்டத்தைப் பார்ப்பதன் மூலம் நிறைவு செய்து கொள்வதை உணரலாம். கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தைப் பொறுத்தவரைப் பெண்களுக்கு நிறைய சமூகக் கட்டுப்பாடுகள் விதிக்கப்பட்டுள்ளன. வீட்டைவிட்டு வெளியே பிற இடங்களுக்குச் செல்லக்கூடாது என்பதும், கம்பளத்து நாயக்கர் சமூக ஆண்களிடம் தவிர மற்ற ஆண்களிடம் பேசக்கூடாது என்பதும் பெண் பருவமடைந்துவிட்டால் அவளை ஊருக்கு ஒதுக்குப்புறமாக உள்ள குடிசையில் தங்கவைப்பதுமான கட்டுப்பாடுகள் பெண்களுக்கு விதிக்கப் பட்டுள்ளன. இக்கட்டுப்பாடுகளிலிருந்து தற்காலிகமாக விடுதலை பெற்று அனைவரும் ஒன்றுகூடி மகிழ்ச்சியாக இருப்பதற்கும், மணமாகாத பெண்கள் தங்கள் எதிர்காலக் கணவனைத் தேர்வு செய்வதற்கும் தேவராட்டம் வாய்ப்பை உருவாக்கிக் கொடுக்கிறது. மேலும் பெண் பார்வையாளர்களும் வாழ்க்கைப் பிரச்சனைகள் தோற்றுவிக்கும் துன்ப உணர்வி லிருந்து தற்காலிக விடுதலை பெறுகிறார்கள்.

தேவராட்டத்தின் பொதுவான சமூகச் செயற்பாடுகள்

கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தில் வாழ்வியல் சடங்குகள் அனைத்திலும் நிகழ்த்தப்படும் தேவராட்டத்தின் பொதுவான சமூகச் செயற்பாடுகள் குறித்து விளக்குவதும் அவசியமாகும்.

"சமூகத்தின் நிறைபேறுக்கும் ஒருமைப்பாட்டிற்கும் உதவும் செயற்பாடுகளை ஒருமைப்பாட்டுச் செயற்பாடுகள்" என்று குறிப்பிடுகிறார் எமிலி தர்கீம் (3.1.2.2). தேவராட்டம் இத்தகைய ஒருமைப்பாட்டுச் செயற்பாடுகளை உடையதாக விளங்குகிறது. கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினர் தெலுங்கு மொழியைத் தாய்மொழியாகக் கொண்டவர்கள். இவர்கள் நானூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்னர் ஆந்திர நாட்டிலிருந்து இடம் பெயர்ந்து வந்து தமிழ்மொழியைத் தாய்மொழியாகக் கொண்ட பெரும்பான்மையான மக்கள் வாழ்கின்ற தமிழ்நாட்டில் குடியமர்ந்தனர். காலவோட்டத்தில் இவர்கள் தமிழ் மொழியைப் பேசக் கற்றுக்கொண்டதோடு தமிழ்நாட்டின் பண்பாட்டுக் கூறுகளின் தாக்கத்தையும் பெற்றனர். ஆயினும் இவர்கள் தங்களுடைய மொழியையும் பண்பாட்டுக் கூறுகளையும் இழக்க விரும்பவில்லை. தெலுங்கு மொழியும் சில பண்பாட்டுக் கூறுகளுமே கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தின் அடையாளங்களாக விளங்குகின்றன. குறிப்பாகத் தேவராட்டம் இச்சாதியினரின் முக்கிய அடையாளமாக விளங்குகிறது. இவ் ஆட்டம் கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தின் நிலைபேறுக்கும் ஒருமைப் பாட்டிற்கும் உதவும் செயற்பாடுகளை உடையதாக விளங்குகிறது.

இவர்கள் வேறுபட்ட மொழியையும், பண்பாட்டையும் உடைய பெரும்பான்மைத் தமிழ் மக்களிடையே வாழ்வதால் பாதுகாப்பின்மை உணர்வு இவர்களைப் பற்றிக் கொண்டிருப்பது இயல்பானதுதான். இதனால் சிறுபான்மை மக்களாகிய இவர்கள் ஒற்றுமையுடன் வாழவேண்டிய தேவை உருவாகிறது. இத்தேவையைத் தேவராட்டமும், மற்ற பண்பாட்டு நடவடிக்கை களும் நிறைவு செய்கின்றன.

திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலுள்ள பாஞ்சாலங்குறிச்சியில் ஆண்டுதோறும் சித்திரை மாதம் கடைசி வெள்ளிக்கிழமையன்று தமிழ்நாட்டின் பல்வேறு பகுதிகளில் வாழும் கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினர் ஒன்றுகூடித் தேவராட்டம் நிகழ்த்திச் சக்கம்மா தெய்வத்தை வழிபடுகின்றனர். இச் சூழலில் ஆடப்படுகின்ற தேவராட்டத்தினை ஓர் ஆட்டம் எனச் சொல்வதைவிடச் சமூகக் கூட்டு நிகழ்வு எனச் சொல்லாம். ஒவ்வோர் ஆண்டும் இவ்வாறு கூடித் தேவராட்டம் ஆடித் தங்கள் ஒற்றுமை உணர்வை வெளிப்படுத்துகிறார்கள் எனலாம்.

அடுத்துத் தேவராட்டத்தின் இன்னொரு பொதுவான செயற்பாடு குறித்தும் விளக்குதல் வேண்டும். தேவராட்டம் எந்தச் சடங்கில் ஆடப்பட்டாலும் அதன் இசையும் ஆட்ட முறைகளும் பார்வையாளர்களின் புலனுணர்வுகளில் அதிர்வை ஏற்படுத்துகின்றன. உறுமி இசையின் சந்தமும் ஆட்ட முறைகளின் சீர்மைத்தன்மையும் பார்வையாளர்களின் மனத்தில் இரசனை உணர்வைத் தூண்டுகின்றன. இத்தகைய இரசனை உணர்வு தனிமனிதருக்கு உரியதாக விளங்காமல் சமூகத்திற்கு உரியதாக விளங்குகிறது. இத்தகைய சமூக ரசனை உணர்வினால் தான் தேவராட்டம் தலைமுறை தலைமுறையாகத் தொடர்ந்து நிகழ்த்தப்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. இவ்வாறு தொடர்ந்து நிகழ்த்தப்பட்டுக் கொண்டிருப்பதால் கம்பளத்து நாயக்கர் என்ற சாதி நிலைபேறுடையதாக விளங்குகிறது எனலாம்.

இதுவரை தேவராட்டத்தின் சமூகச் செயற்பாடுகள் குறித்து விளக்கப்பட்டது. இனி தேவராட்டத்திலிருந்து வளர்ச்சி பெற்ற சேவையாட்டத்தின் சமூகச் செயற்பாடுகள் குறித்து விளக்கப்படுகின்றது.

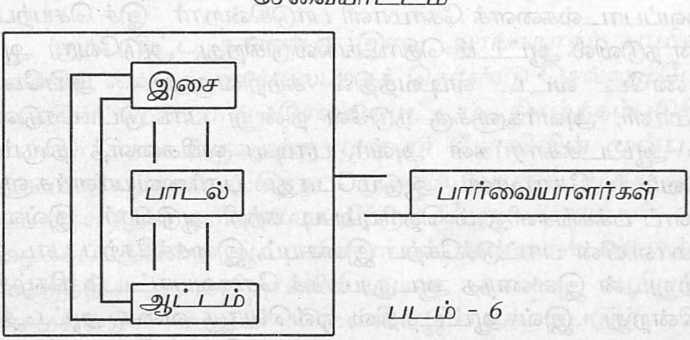
சேவையாட்டம் நிகழ்த்தப்படும் சூழல்கள்

இன்றைய நிலையில் சேவையாட்டம், பூப்புச்சடங்கு, திருமணச் சடங்கு, சக்கம்மா வழிபாட்டுச் சடங்கு ஆகியன சடங்குச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. ஆனால் தேவராட்டம் அளவிற்கு இவ் ஆட்டம் மேற்குறிப்பிட்ட சடங்குச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படுவதில்லை. இன்னும் சொல்வதென்றால் திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் சேவையாட்டம் மேற்குறிப்பிட்ட சடங்குகளில் நிகழ்த்தப்படுவது இல்லை என்பதைக் கள ஆய்வினால் அறிய முடிந்தது.

சேவையாட்டம் வைணவச் சமயச் சடங்குகளோடு அதிகத் தொடர்புடையதாக விளங்குகிறது. சக்கம்மா வழிபாட்டில் சேவையாட்டம் நிகழ்த்தப்படுவது அருகிய வழக்காவிட்டது. எனவே இப்பகுதியில் வைணவச் சமயச் சடங்குகளில் நிகழ்த்தப்படும் சேவையாட்டத்தின் பங்கு குறித்தே விளக்கப்படுகின்றது.

3.2.2.5.1.1 சேவையாட்டத்தின் அமைப்பு

சேவையாட்டத்தின் செயற்பாடு குறித்து விளக்குவதற்கு முன்னர் அதனுடைய அமைப்பு பற்றி அறிந்து கொள்ளலாம். சேவையாட்டத்தின் அமைப்பு என்பது உறுமி, சேகண்டி, சேவைப்பலகை என்ற தப்பு ஆகிய இசைக்கருவிகளின் இசை, மற்றும் பாடல், ஆட்டம் ஆகிய உறுப்புகளின் செயற்பாடுகளால் உருவாக்கப்படுகிறது. இதனைக் கீழ்க்காணும் வரைபடத்தின் மூலம் உணர்த்தலாம்.



படம் - 6

இவ்வரைபடத்தின் மூலம் ஓர் உறுப்பு பிறிதோர் உறுப்பைச் செயற்பாட்டு அளவில் தூண்டிச் செயற்பட வைக்கிறது. இவ்வுறுப்புக்களின் செயற்பாடுகள் இணைந்து சேவையாட்டம் என்ற ஒரே அமைப்பாகத் தோற்றம் கொள்கின்றது. இதுவே பின்னர், பார்வையாளர்களின் எதிர்வினையைத் தூண்டுகிறது என்று கூறலாம்.

சேவையாட்டத்தில் உறுமி, சேகண்டி, சேவைப்பலகை ஆகிய மூன்று இசைக்கருவிகள் இசைக்கப்படுகின்றன. இவற்றள் தலைமை இசைக்கருவியாக விளங்குவது தேவதுந்துமியாகும். தேவதுந்துமியின் இசைப்பு முறைக்கேற்பவே மற்ற இசைக் கருவிகளும் இசைக்கப்படுகின்றன. எனவே தேவதுந்துமி இசைப்பவரே தலைமை இசைக்கலைஞராக விளங்குகிறார். இவ் இசைக்கருவிகளின் இசைப்பு முறைக்கேற்ப ஆட்டம் ஆடப் படுவதுடன் பாடல்களும் பாடப்படுகின்றன. சேவை யாட்டத்தில் தொடக்கத்தில் அரங்கநாதன் சேவைப்பாட்டும், பின்னர்த் தங்கள் இனத் தலைவராக விளங்கும் தேவாரம் ஜமீன்தார் குறித்த சேவைப்பாட்டும் இவை தவிர வள்ளி திருமணப் பாடல், கட்டப்பொம்மன் பாடல், கோமாளிப் பாடல் போன்ற வேறு சில பாடல்களும் பாடப்படுகின்றன.

ஆட்டம் தொடங்குவதற்கு முன்னர் ஆடுகளத்தில் நேர் வரிசையில் ஆடுவதற்கு எட்டுப்பேர் நிற்பர். இவ் எட்டுப் பேருக்கு எதிரே 'கோமாளி' எனச் சொல்லப்படும் பாட்டுக்காரர் நிற்பார். ஆட்டத்தைத் தொடங்குவதற்குத் தேவதுந்துமி மெதுவாக இசைக்கப்படுகிறது. இவ் இசையைத் தொடர்ந்து சேகண்டி, சேவைப்பலகை ஆகிய இசைக்கருவிகளை ஆட்டக் கலைஞர்கள் இசைக்கத் தொடங்கிவிடுகின்றனர். இவ் இசையோடு இணைந்து அரங்கநாதர் தெய்வத்தைப் பற்றிய சேவைப்பாடல்களைக் கோமாளி பாடுகின்றார். இச் செயற்பாடு களின் நடுவில் ஆட்டம் தொடங்கிவிடுகிறது. ஆடுவோர் ஆடிக் கொண்டே வட்ட வடிவத்தில் சுற்றிவருவர். அப்போது கோமாளி, அவர்களுக்கு நடுவே நின்று பாட்டுப் பாடுவார். மற்ற ஆட்டக்காரர்கள் அவர் பாடிய வரிகளைத் திரும்பப் பாடுவர். கோமாளி ஆடும்போது பார்வையாளர்களுக்கு எல்லாப் பக்கங்களிலும் தெரியும்படி சுற்றி ஆடுவார். இவ்வாறு கோமாளியின் பாட்டுக்கேற்ப இசையும், இசைக்கேற்ப பாடலும் இவற்றுடன் இணைந்த ஆடலுமாகச் சேவையாட்டம் நிகழ்த்தப் படுகின்றது. இவ் ஆட்டத்தில் ஒவ்வொரு வகை ஆட்டத்திற் கெனப் பாடல்களை வரையறுத்துக் கொள்கின்றனர். ஓர் ஆட்டத்திற்குரிய பாடலைப்பாடி இசைக்கத் தொடங்கியவுடன் அதற்குரிய அங்க அசைவுகளுடன் ஒரே சீராக ஆட்டத்தை ஆடுகின்றனர். ஆட்டத்திற்கேற்ப வரிசைகளை மாற்றிக் கொள் கின்றனர். இவ் ஆட்டமுறையின் வேகம் பார்வையாளர்களின் எதிர்வினைக்கு ஏற்ப அமைகிறது என்பதைக் கள ஆய்வு உற்று நோக்கல் மூலம் அறிய முடிந்தது.

பார்வையாளர்களின் எதிர்வினைகள் மூலம்தான் சேவையாட்டம் தொடர்ந்து நிகழ்த்தப்படுகிறது. எனவே எதிர்வினையின்றி சேவையாட்டம் தொடர வாய்ப்பில்லை என்பதனை உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது. இவ்விளக்கத் திலிருந்து இசைக்கருவியின் இசை, பாடல், ஆட்டம், பார்வையாளர்களின் எதிர்வினை ஆகியவற்றின் செயற்பாடுகளின் ஒருங்கிணைப்பில் சேவையாட்டம் உருவாகிறது என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

அரங்கநாதர்சாமி வழிபாடும் சேவையாட்டமும்

உத்தமபாளையம் வட்டாரத்திலுள்ள தேவாரம் எனும் ஊரில் அமைந்துள்ள அரங்கநாதர்சாமி கோவிலில் ஆண்டு

தோறும் மாசி மாதம் மகாசிவராத்திரி என்ற சிறப்பு நாளில் வழிபாட்டு விழா நடைபெறும். இவ் விழாவில் சேவையாட்டம் முக்கியப் பங்கு வகிக்கிறது. மகாசிவராத்திரி என்ற சிறப்பு நாள், சைவ சமயக் கடவுளாகிய சிவனை வழிபடுவதற்கு உரியது. வைகுண்ட ஏகாதசி என்ற சிறப்பு நாளே வைணவக் கடவுளை வழிபடுவதற்கு உரியது. ஆனால் தேவாரத்தில் மகாசிவராத்திரி நாளன்று நடக்கும் அரங்கநாதர் சுவாமி வழிபாட்டு விழா ஆய்வுக்குரியது.

குறிப்பிட்ட நாளன்று இரவு அரங்கநாதர் சாமியைப் பல்லக்கில் வைத்து ஊர்வலமாகக் கொண்டு செல்லும்போது, பல்லக்கின் முன்னால் சேவையாட்டம் நிகழ்த்தப்படுகிறது. ஊர்வலம் தொடங்குவதற்கு முன்னர் கோவிலின் முன்பு இவ் ஆட்டம் நிகழ்த்தப்படுகிறது. முதலில் வயதில் மூத்த ஒருவர் ஆட்டக்களத்தில் வரிசையாக நிற்கும் 'சேவைக்காரர்கள்' என்று அழைக்கப்படுகின்ற ஆட்டக்காரர்கள் முன்னால் கற்பூரத்தைக் கொளுத்திச் சாம்பிராணிப் புகை காட்டி வழிபடுவர். அச்சமயத்தில் உறுமி மெல்ல இசைக்கப்படும். இவ் இசைக்கேற்பச் சேவைக்காரர்கள் மந்த கதியில் ஆடத் தொடங்குவார்கள். பின்னர் இவ் ஆட்டத்தின் வேகம் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக அதிகமாகி உச்ச வேகத்தை அடைந்து முடிவடையும். இவ் ஆட்டத்தின் போது அரங்கநாதர் சாமியை வாழ்த்திப் பாடுவார்கள். இராமாயணக் கதை தொடர்பான பாடல்களும், இராமரை வாழ்த்தும் பாடல்களும் இடம்பெறும். சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் ஆடப்படும் சேவையாட்டத்தில் கண்ணன் பாடல், வள்ளி திருமணப் பாடல், கட்டபொம்மன் பாடல் ஆகியவை இடம்பெறும்.

அரங்கநாதர்சாமி வழிபாட்டு விழாவில் கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினரும் பிற சாதியினரும் கலந்து கொள்கிறார்கள். பிற சாதியினர் சேவையாட்டத்தைப் பார்ப்பதற்கும், கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினர் பார்ப்பதற்கும் வேறுபாடு காணப்படுகின்றது. கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினர் சேவையாட்டத்தைக் காணிக்கை ஆட்டமாகவும் புனிதமானதாகவும் கருதுகின்றார்கள். ஆனால் பிற சாதியினருக்குச் சேவையாட்டத்தின் மீது இத்தகைய மதிப்பு இல்லை என்பதைக் கள ஆய்வின் மூலம் தெரிந்துகொள்ள முடிந்தது. ஆனால் அவர்கள் இவ் ஆட்டத்தை விருப்பத்துடன்

கண்டுகளிக்கிறார்கள் என்பதில் ஐயம் இல்லை. இதிலிருந்து அரங்கநாதர்சாமி வழிபாட்டு விழாவில் ஆடப்படும் சேவை யாட்டம் பார்வையாளர்களிடம் இரு வகைகளில் செயற் படுகின்றன என்பதை உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது. இது கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியைச் சேர்ந்த பார்வையாளர்களிடம் தெய்வ உணர்வை எழுப்புகிறது. ஆட்டத்தை ஆடும் சேவைக்காரர்கள் தெய்வத்திற்குச் சேவை செய்பவர்களாகக் கருதப்படுகின்றார்கள். அரங்கநாதர் சாமியைப் பற்றித் தெலுங்கு மொழியிலும், தமிழ் மொழியிலும் பாடப்படும் பாடல்கள் கம்பளத்து நாயக்கர்களின் மனத்தில் தெய்வ உணர்வைப் புதுப்பிக்கின்றன. ஆனால் பிற சாதியினரிடம் இச் சேவை யாட்டம் தெய்வ உணர்வைத் தூண்டுவதில்லை. இதைப் போன்றே இவ் ஆட்டத்தை ஆடுபவர்களைப் புனிதமானவர் களாகவோ, தெய்வத்திற்குச் சேவை செய்பவர்களாகவோ பிற சாதியினர் கருதுவதில்லை. இப் பிற சாதியினர் அவர்களை ஆட்டக் கலைஞர்களாகப் பார்க்கின்றனர். எனவே சேவை யாட்டக் கலைஞர்களால் ஆடப்படும் ஆட்டம் பிறசாதிப் பார்வையாளர்களின் மனத்தில் உறைந்திருக்கும் அழகியல் உணர்வைத் தூண்டுகிறது. இச்செயற்பாட்டின் மூலமே அப்பார்வையாளர்கள் அரங்கநாதர்சாமி வழிபாட்டில் நிகழ்த்தப்படும் சேவையாட்டத்தைப் பார்த்து மகிழ்ச்சி கொள்கின்றனர் என்பதைக் கள ஆய்வு உற்றுநோக்கல் மூலம் அறிய முடிந்தது.

நிறுவனச் சமயத் தெய்வமான அரங்கநாதர்சாமி வழிபாட்டில் நிகழ்த்தப்படும் சேவையாட்டம் பிறிதொரு செயற்பாட்டையும் நிகழ்த்துகிறது. அதாவது தெலுங்கு மொழி பேசும் சிறுபான்மை மக்களான கம்பளத்து நாயக்கர்களைத் தமிழ்மொழி பேசும் பெரும்பான்மை மக்களோடு இணைக்கக் கூடிய செயற்பாட்டினைச் செய்கிறது. இச்செயற்பாட்டின்மூலம் கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினரின் பண்பாட்டு நடவடிக்கைகள் விரிவுபடுத்தப்பட்டுள்ளன என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

தொகுப்புரை

இவ்வியலில் நாட்டுப்புற நிகழ்கலை வடிவங்களான கணியான் கூத்து, தேவராட்டம் ஆகிய இரண்டும் செயற்பாட் டியல் கோட்பாட்டின் அடிப்படையில் ஆய்வு செய்து விளக்கப்

பட்டுள்ளன. முதலில் செயற்பாட்டியல் கோட்பாட்டின் ஆய்வுப் போக்குகள் குறித்து விளக்கப்பட்டுள்ளது. அவற்றி லிருந்து எமிலி தர்கீம், மாலினோஸ்கி, ரெட்கிளிப் ப்ரௌன், ராபர்ட் மெர்ட்டன் ஆகிய குறிப்பிடத்தக்க அறிஞர்களின் கருத்துக்கள் இணைக்கப்பட்டு இந்த ஆய்வில் பயன்படுத்தப்பட்டுள்ளன.

இக்கருத்துக்களின் வெளிச்சத்தில் நாட்டுப்புற நிகழ் கலைகளை உள்வாங்கியுள்ள நாட்டுப்புறச் சமயம் என்ற அமைப்பு புனிதக் கதையாடல், வழிபாட்டுச் சடங்கு ஆகிய உறுப்புக்களின் செயற்பாடுகளால் உருவாக்கப்படுகிறது என்பது குறித்து விரிவாக விளக்கப்படுகின்றது. இவ்வாறு உருவாக்கப் பெற்ற சமயம் மக்களின் வாழ்க்கையைத் தூண்டிச் செயல்படுத்த, மக்களின் வாழ்க்கைச் சமயத்தைத் தூண்டிச் செயல்படுத்துகிறது என விளக்கப்பட்டுள்ளது.

நாட்டுப்புறச் சமயத்தின் உறுப்பாகிய புனிதக் கதையாடல் நாட்டுப்புறத் தெய்வத்தைப் பற்றிய கதையை உள்ளடக்கியது என்றும், இது தன்னளவில் ஓர் ஒழுங்கமைவாகவும், மற்றவற் றோடு தொடர்பு கொள்ளும்போது ஓர் உறுப்பாகவும் விளங்குகிறது என்றும், இது வெவ்வேறு வடிவங்களில் நிகழ்த்தப்படுகிறது என்றும் கருத்துக்கள் கூறப்பட்டுள்ளன.

இக்கருத்துக்களின் அடிப்படையில் கணியான் கூத்து என்பதும் ஒரு புனிதக் கதையாடலே என விளக்கப்பட்டுள்ளது. இப்புனிதக் கதையாடலில் கதைபாடுவோர், மகுடம் இசைப் போர், ஆட்டம் ஆடுவோர் பார்வையாளர்களின் இரசனை ஆகிய உறுப்புக்கள் செயலாற்றுகின்றன எனவும், இவ்வுறுப்புக் களின் செயற்பாடுகளால்தான் கணியான் கூத்து என்ற ஒழுங்கமைவு உண்டாகிறது எனவும் விளக்கப்பட்டுள்ளன.

அடுத்து, நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் மனிதன் தெய்வத்திற்குச் சில பொருட்களைக் காணிக்கையாகக் கொடுத்தல், அதன் மூலம் தெய்வ ஆற்றலிடமிருந்து வளமை, நல்வாழ்வு ஆகியவற்றைப் பெறுதல் ஆகிய செயற்பாடுகள் நடைபெறுவது குறித்துச் சான்றாதாரங்களுடன் விளக்கப் பட்டுள்ளது. நாட்டுப்புறச் சமயம் மக்களின் வாழ்க்கையைத் தூண்டிச் செயல்படுத்துகிறது என்பதும் மக்களின் வாழ்

மறுபடியும் நாட்டுப்புறச் சமயத்தைத் தூண்டி செயற் பட வைக்கிறது என்பதும் மாலினோஸ்கியின் செயற்பாட்டியல் கருத்துவிளக்கத்தின் மூலம் உறுதி செய்யப்பட்டுள்ளன. மேலும் வழிபாட்டுச் சடங்கோடு தொடர்புடைய கணியான்கூத்தில் அகச்செயற்பாடுகள், புறச் செயற்பாடுகள் இரண்டும் இணைந்தே காணப்படுகின்றன என்பது குறித்தும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

இவ்வியலின் இரண்டாவது பகுதியில் தேவராட்டம், சேவையாட்டம் ஆகிய நிகழ்கலை வடிவங்களின் சமூகச் செயற்பாடுகள் குறித்து ஆராயப்பட்டுள்ளது. நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டில் மட்டும் நிகழ்த்தப்படும் கணியான் கூத்திற்கு ஒற்றைப் பரிமாண விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது. ஆனால் தேவராட்டம் கம்பளத்து நாயக்கர்களின் பூப்புச்சடங்கு, திருமணச் சடங்கு, இறப்புச் சடங்கு ஆகிய வாழ்வியல் சடங்குகள் அனைத்திலும் நிகழ்த்தப்படுவதால் அதன் செயற் பாடுகள் பல பரிமாணங்களில் ஆய்வு செய்து விளக்கப் பட்டுள்ளன. தேவராட்டம் எனும் அமைப்பு தேவதுந்துமி இசை, ஆட்ட அடவுகள், பார்வையாளர்களின் எதிர்வினை ஆகியவற்றின் செயற்பாடுகளால் உருவாக்கம் பெற்றுள்ளது என்பது குறித்து ஆய்ந்து விளக்கப்பட்டுள்ளது. அடுத்து, கம்பளத்து நாயக்கர்களின் வாழ்வியல் சடங்குகள், வேட்டைச் சடங்குகள், சக்கம்மா வழிபாட்டுச் சடங்கு ஆகியவற்றில் நிகழ்த்தப்படும் தேவராட்டத்தின் செயற்பாடுகள் பற்றி ஆராயப்பட்டுள்ளது. அடுத்து "ஒற்றுமையாக ஒரு சமூகம் இயங்குவதற்கான தேவையே சமயத்தை உருவாக்கியது" என்ற எமிலி தர்கீமின் கருத்து சக்கம்மா வழிபாட்டுச் சடங்கோடு பொருத்திப் பார்க்கப்பட்டு விளக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் வழிபாட்டுச் சடங்கில் நிகழ்த்தப்படும் தேவராட்டத்தின் அகச்செயற்பாடுகள் புறச்செயற்பாடுகள் பற்றியும் விளக்கப் பட்டுள்ளது. சேவையாட்டம் என்பது இசை, பாடல், ஆட்டம் ஆகிய உறுப்புக்களின் செயற்பாடுகளால் இயங்குகிறது என்றும், அவற்றோடு பார்வையாளர்களின் எதிர்வினையும் சேர்ந்து சேவையாட்டத்தை இயங்கச் செய்கிறது என்றும் கண்டறிந்து புலப்படுத்தப்பட்டுள்ளது. மேலும் இவ் ஆட்டத்திற்கும் நிறுவனச் சமயத் தெய்வமான அரங்கநாதர்சாமி வழிபாட்டிற் குமான தொடர்பினை விளக்கி, அவ்வழிபாட்டில் சேவையாட் டத்தின் செயற்பாடுகள் குறித்து ஆய்வுசெய்யப்பட்டுள்ளது.

4. நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகள் - ஒப்பீடு

(கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்து)

முன்னுரை

ஆய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டுள்ள கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்து ஆகிய நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை ஒப்பிட்டு விளக்குவதே இவ்வியலின் நோக்கமாகும்.

ஒப்பியல் அணுகுமுறை

தமிழ்நாட்டின் உயர் கல்வி நிலையங்களில் ஒப்பியல் ஆய்வுகள் பெருகிவருகின்றன. குறிப்பாக இலக்கியங்களை ஒப்பிட்டு ஆய்வு செய்யும் போக்கு அதிகமாகக் காணப் படுகின்றது. இலக்கியத்தை இலக்கியத்துடனும், "இலக்கியத்தைப் பிற கலைகளான சிற்பக்கலை, ஓவியக்கலை போன்றவற்றுடனும், பிற துறைகளான சமயம், தத்துவம், வரலாறு, சமூகவியல் ஆகியவற்றுடனும் ஒப்பிட்டு ஆய்வு செய்யும் முறை ஒப்பிலக்கிய முறை" எனக் கருதப்படுகின்றது (ம. திருமலை & ச. சீனிவாசன் : 1991 :15). இவ்வாறு இலக்கியத்தை இலக்கியத்தோடும், இலக்கியத்தைப் பிற துறைகளோடும் ஒப்பிட்டு ஆய்வதற்கும் கூட சில வரையறைகளை ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளர்கள் விதித்துள்ளனர். ஒரு மொழியில் படைக்கப்பட்டுள்ள இலக்கியத்தை இன்னொரு மொழி இலக்கியத்தோடோ அல்லது ஒரு நாட்டின் இலக்கியத்தை இன்னொரு நாட்டின் இலக்கியத் தோடோ ஒப்பிடுவதையே ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாகக் கருது கின்றனர். இவ்வாறின்றி ஒரு மொழியில் காணப்படுகின்ற இருவேறு படைப்பாளிகளின் இலக்கியங்களை ஒப்பிட்டு ஆய்வதை ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாகக் கொள்வதில்லை. ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளர் ம. திருமலை இக்கருத்தை மிகவும் வலியுறுத்திக் கூறுகிறார். அக்கருத்து வருமாறு : "ஒரு குடும்ப அமைப்பின் உறுப்பினர்களிடையே முகத்தோற்றம், நடையுடை பாவனை களில் ஒப்புமை காணப்படுவதைப்போன்று ஒரே பண்பாட்டுத் தளத்தில் நீண்ட மரபுக் கொடி வழியில் தோன்றுகிற இலக்கிய வகைகளிடையேயும் ஒன்றின் சாயல் பிறிதொன்றில் இருப்பது

இயல்பு. இந்த ஒப்புமைகளை ஆராய்வது ஒப்பீடு (Comparison) என்னும் வழிமுறை சார்ந்தது. ஒப்பிலக்கியம் என்னும் அறிவியல் வழிப்பட்ட இலக்கிய ஆய்வுப் பிரிவின் வரம்பு களுக்குள் இவை அடங்கமாட்டா" *(1991 : 11)*. இக்கருத்தின்படித் தமிழகத்தில் தமிழ்மொழியில் பல்வேறு காலகட்டங்களில் தோன்றிய இலக்கியங்களை ஒப்பிட்டு ஆய்வது ஒப்பிலக்கிய ஆய்வு ஆகாது என்பதாகிறது. இக்கருத்தின் வன்மை மென்மைகள் குறித்து இங்கு விளக்க இயலாது. ஆனால் ஒன்று மட்டும் உறுதியாகக் கூறலாம். இலக்கிய ஒப்பாய்வு குறித்துக் கூறப்பட்டுள்ள இக்கருத்து நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஒப்பாய் விற்குப் பொருந்தாது. இதற்குப் பல காரணங்களைக் கூறலாம் தமிழ்நாட்டில் வேறுபட்ட பண்பாட்டு நடைமுறைகளைக் கொண்ட மக்கள் வாழ்ந்து வருகிறார்கள். தெலுங்கு, கன்னடம், மலையாளம், சௌராஸ்டிரம், உருது போன்ற மொழிகளைத் தாய் மொழியாகக் கொண்ட மக்கள் தமிழைத் தாய்மொழியாகக் கொண்ட பெரும்பான்மையான மக்களோடு பலநூறு ஆண்டு களாக வாழ்ந்து வருகிறார்கள். இச்சிறுபான்மை மக்களிடையே பல நிகழ்கலைகள் காணப்படுகின்றன. இந்நிகழ்கலைகளையும் அவற்றின் பழமை கருதித் தமிழ்நாட்டைச் சேர்ந்தவையாகவே கருதவேண்டியுள்ளது. எனவே தமிழ்நாட்டில் வழக்கில் இருக்கும் நிகழ்கலைகள் யாவும் ஒரே பண்பாட்டுத் தளத்தில் தோன்றியவை என்று கூற இயலாது. இக்காரணத்தினால்தான் இலக்கிய ஒப்பாய்வு குறித்த ஒப்பிலக்கிய அறிஞர்களின் கருத்து நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஒப்பாய்வுக்குப் பொருந்தாது எனக் கூறப்படுகிறது. இதிலிருந்து இலக்கிய ஒப்பாய்விலிருந்து நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஒப்பாய்வு வேறுபட்டது என்பது தெரிகிறது. அதாவது தமிழக நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை இந்தியாவின் மற்ற மாநில நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளோடோ, உலகத்தின் மற்ற பகுதிகளில் காணப்படும் நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளோடோ, ஒப்பிட்டு ஆய்வதைத்தான் ஒப்பாய்வாகக் கொள்ளலாம் என்பதில்லை. தமிழகத்தில் பல்வேறு பகுதி களிலும் காணப்படும் நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை ஒப்பிட்டு ஆய்வதையும் ஒப்பாய்வாகக் கொள்ளலாம். இந்த இடத்தில் சில ஐயங்களைத் தெளிவுபடுத்திக் கொள்ள வேண்டும். ஒரே

வகை நிகழ்கலை தமிழகத்தின் சில மாவட்டங்களில் காணப்படுகின்றன. சான்றாக, தேவராட்டம் மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளிலும், திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளிலும் காணப்படுகின்றது. இவ்விரு மாவட்டப் பகுதிகளிலும் காணப்படும் தேவராட்ட வடிவங்களை ஒப்பிடுவதை ஒப்பாய்வு எனக் கொள்ளலாமா? என்ற ஐயவினா எழுகிறது. ஒரே வகை நிகழ்கலை வடிவம் வட்டாரத்திற்கு வட்டாரம் சிறிது வேறுபடுவது உண்மைதான். எடுத்துக்காட்டாக, மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளில் தேவராட்டத்திலிருந்து சேவையாட்டம் என்பது பிரிந்து தனிவகை ஆட்டமாக வளர்ச்சி பெற்றிருக்கிறது. ஆனால் திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் சேவையாட்டம் என்பது தேவராட்டத்தின் இறுதிப் பகுதியாக விளங்குகிற தேயன்றி, தனியொரு ஆட்டவகையாக வளர்ச்சி பெறவில்லை. மேலும் இவ்விரு மாவட்டங்களின் தேவராட்டங்களும் ஆட்ட முறைகளில் சிறிது வேறுபட்டு விளங்குகின்றன. இத்தகைய வேறுபாடுகள் காணப்பட்டாலும் தேவராட்டத்தை நிகழ்த்தும் சாதியினரும், அவர்களுடைய பண்பாட்டு நடைமுறைகளும் தேவராட்டம் இடம்பெறும் சூழல் வேறுபடவில்லை. எனவே தமிழகத்தின் பல்வேறு பகுதிகளில் காணப்படுகின்ற ஒரேவகை நிகழ்கலை வடிவங்களை ஒப்பிடுவதை ஒப்பாய்வு எனக் கொள்ள இயலாது. மாறாகப் பல்வேறு பண்பாட்டுத் தளங்களிலிருந்து தோன்றிய பல்வேறு வகை நிகழ்கலை வடிவங்களை ஒப்பிடுவதையே ஒப்பாய்வாகக் கொள்ளலாம். எடுத்துக்காட்டாக, மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் காணப்படுகின்ற கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம் ஆகிய நிகழ்கலைகளை ஒப்பிட்டு ஆய்வதையும், திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் மட்டும் காணப்படுகின்ற கணியான் கூத்தினை முன்னர்க் குறிப்பிட்ட மூன்றுவகை ஆட்டங்களோடு ஒப்பிட்டு ஆய்வதையும் ஒப்பாய்வாகக் கொள்ளலாம். இவ்வியலில் 'இத்தகைய ஒப்பாய்வே மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

இவ்வாறு பல்வேறுவகை நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை ஒப்பிட்டு ஆய்வதற்கு எத்தகைய ஆய்வு முறைகளைப் பயன்படுத்தலாம் என்பது குறித்து இனி விளக்கலாம்.

ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளர்கள் பனுவலுறவு (Intertextuality), வரவேற்பு (Reception), தாக்கம் (Influence), இணையொப்புமுறை (Parallel Method), அமைப்பியல் (Structuralism), உருவவியல் (Formalism) ஆகிய ஆய்வுமுறைகளைப் பயன்படுத்தி வருகின்றனர். இவற்றுள் இணையொப்பு ஆய்வுமுறை இவ்வியலில் பயன்படுத் தப்படுகின்றது. மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் காணப்படுகின்ற கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம் ஆகியவற்றையும், திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் மட்டும் காணப்படும் கணியான்கூத்தினையும் ஒப்பிட்டு ஆய்வு செய்வதற்கு இணையொப்பு ஆய்வுமுறை பொருத்தமானதாக இருக்கும் என்பதாலேயே இம்முடிவு எடுக்கப்பட்டது.

மேற்குறிப்பிட்ட நான்கு நிகழ்கலைகளும் இக்காலச் சமூகத்தில் சடங்குகளோடு தொடர்புடையனவாகவும், சடங்குச் சார்பில்லாதவைகளாகவும் விளங்குவதால், அவற்றை ஒப்பிட்டு விளக்குவதற்குத் திட்டமான ஒரு முறையை மேற்கொள்ள வேண்டும். எனவே இவ்வியலில் சடங்கோடு தொடர்புடைய நிகழ்கலைகளைத் தனியாகவும், சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்வு களைத் தனியாகவும் ஒப்பிட்டு விளக்கும் முறை மேற் கொள்ளப்படுகிறது.

இணையொப்பு ஆய்வுமுறை - விளக்கம்

இணையொப்பு ஆய்வுமுறை குறித்து ஒப்பிலக்கிய அறிஞர்கள் பலர் கருத்துரைத்துள்ளனர். 'ஆல்ட்ரிஜ்' (Aldrige A. Owen) என்பவர் இணையொப்பு ஆய்வுமுறை பற்றிக் கூறிய கருத்துக்களை எஸ். எஸ். பிராவர் (S.S. Prawer : 1973 : 52) தம் நூலில் எடுத்தாண்டுள்ளார். அக்கருத்து வருமாறு: "ஒன்றுக் கொன்று எந்தவகையிலும் தொடர்பில்லாத இலக்கியப் படைப்புகளுக்கிடையே காணப்படுகின்ற மொழிநடை, அமைப்பு, கருத்து ஒற்றுமையை ஆய்வதே இணையொப்பு ஆய்வுமுறை" (S. S. Prawer : 1973 : 53). இக்கருத்திலிருந்து சிறிது வேறுபட்ட கருத்தினைத் தமிழ்நாட்டின் ஒப்பிலக்கிய ஆய்வாளர் வை. சச்சிதானந்தன் கூறியிருக்கிறார். அக்கருத்து கீழே தரப்படுகிறது: 'இணையொப்பு ஆய்வு என்பது காலத்தாலும், இடத்தாலும்

பிரிக்கப்பட்ட இருவேறு இலக்கியங்களின் வெவ்வேறு எழுத்தாளரை உள்ளிட்டதாகும். இந்த ஆய்வு முறையாகச் செய்யப்படும்போது இரண்டு பண்பாடுகளைப் பற்றிய ஆய்வாக முடியலாம். ஒப்பிடப்படும் இரு எழுத்தாளர்களும் அந்தக் கலாச்சாரங்களின் பொருத்தமான உறுப்பினராகவும் தோன்றலாம்" (1985 : 78). ம. திருமலை, ச. சீனிவாசன் ஆகியோர் கூட்டாகச் சேர்ந்து எழுதியிருக்கும் "ஒப்பிலக்கியக் கொள்கைகள்" என்ற நூலில் இணையொப்பு ஆய்வுமுறை குறித்து ஏழு கருத்துக்கள் கூறப்பட்டுள்ளன. அவற்றுள் மூன்றாவதாகச் சொல்லப்பட்டுள்ள கருத்து இங்குக் குறிப்பிடத்தக்கது. அந்தக் கருத்து பின்வருமாறு: "தொடர்பில்லாத இரு இலக்கியங்களை மட்டும் எடுத்துக்கொண்டு அவற்றை நேரடியாக ஒப்பிடாமல் அவ்விலக்கியங்கள் சார்ந்த சமூக அமைப்பினை அடிப்படையாகக் கொண்டு ஒப்பிட்டு ஆராய்தல் வேண்டும். இவ்வாறு ஆராயும்போது இவ்விரு இலக்கியங்களுக்கிடையே காணப்படும் ஒப்புமைக் கூறுகள் வெளிப்படும். இலக்கியங்கள் அவை தோன்றிய சமுதாயத்தைப் பிரதிபலிப்பனவாதலால், இலக்கியம் தோன்றுவதற்கு மூலமாக விளங்கும் சமூக அமைப்பினையும் அதன் கூறுகளையும் அவ்விலக்கியங்களின் வழி நுண்ணிய முறையில் ஆராய்தல் வேண்டும். தொடர்பில்லாத இரு இலக்கியங்களில் காணப்படும் முக்கியமான கருத்துக்களையும், நிகழ்ச்சிகளையும் ஒப்பிட்டு நோக்கும்போது அவை சார்ந்த சமூகம் வெளிப்பட வாய்ப்பிருக்கின்றது" (1991 : 71-72). இக்கருத்தின் அடிப்படையில் ஜிர்முன்ஸ்கி என்பவர் பிரெஞ்சுக் கவிதைகளில் சித்தரிக்கப்பட்டுள்ள தலைவர்களை (Heroes) இரசிய நாட்டுப்புறக் கதைப்பாடல் தலைவர்களோடு சிறப்பாக ஒப்பிட்டு விளக்கியிருப்பதை எஸ். எஸ். பிராவர் தமது நூலில் சுட்டிக்காட்டியுள்ளார் (1973 : 53).

இதுவரை எடுத்துக்காட்டிய இணையொப்பு ஆய்வுமுறை குறித்த கருத்துக்கள் அனைத்தும் இலக்கிய ஒப்பாய்வுக்கு உரியனவாகும். எனவே இக்கருத்துக்களை அப்படியே நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளுக்குப் பயன்படுத்த இயலாது. எனவே அவற்றின் சாராம்சத்தை ஏற்றுக்கொண்டு நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஒப்பாய்வுக்கு வழிகாட்டுகின்ற கருத்துக்களை அமைத்துக்

கொள்வதே பொருத்தமாக இருக்கும். இந்த வகையில் கீழ்க்கண்ட கருத்துக்கள் அமைத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன:

1. வேறுபட்ட பண்பாட்டு நடைமுறைகளைக் கொண்டுள்ள மக்களின் ஒன்றுக்கொன்று தொடர்பில்லாத நிகழ் கலைகளை ஒப்பிட்டு அவற்றிற்கிடையே காணப்படும் இணையான பகுதிகளைப் புலப்படுத்த வேண்டும்.

2. இவ்வாறு நிகழ்கலைகளை ஒப்பிடும்போது அவற்றின் சமூகப் பின்புலத்தைக் கவனத்தில் கொள்ள வேண்டும்.

3. நிகழ்கலைகளை உறைந்த வடிவங்களாகக் கருதி வடிவ ஒப்பீடு செய்யாமல், அவற்றை இயங்கு வடிவங்களாக கருதி அவற்றின் நிகழ்வுச் சூழல் (Performance Context), நிகழ்த்துவோர், நிகழ்வுக்களம் (Performance Space), நிகழ்வுக்காலம் (Performance Time), உத்திமுறைகள், பார்வையாளர்களின் பங்கேற்பு ஆகியவற்றை ஒப்பிட்டுப் பொதுப் பண்புகளைப் புலப்படுத்த வேண்டும்.

ஆய்வு வரையறை

மேற்குறிப்பிட்ட கருத்துக்களை அடிப்படையாகக் கொண்டே இவ்வியலில் கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து ஆகிய நிகழ்கலைகள் ஒப்பிடப்பட்டு விளக்கப்படுகின்றன.

இவற்றுள் கரகாட்டத்திற்குள் சக்திக் கரகாட்டம், தோண்டிக் கரகாட்டம், ஆட்டக் கரகம் ஆகியவை அடங்கும். தோண்டிக் கரகாட்டம் இக்காலத்தில் வழக்கில் இல்லாததால் அது ஒப்பாய்வுக்கு எடுத்துக்கொள்ளப்படவில்லை. ஆட்டக் கரகம் சடங்குச் சூழலில் ஆடப்பட்டாலும் கூட அது சடங்கோடு இரண்டறக் கலந்துள்ளதாகக் கூறவியலாது. அதாவது ஆட்டக்கரகம் இல்லாமலும் குறிப்பிட்ட சடங்கு நடத்தப்பட்டு வருவதைக் காணமுடிகிறது. ஆனால் சக்திக் கரகாட்டம் சடங்கோடு இரண்டறக் கலந்ததாக விளங்குகிறது. சடங்கிலிருந்து சக்திக் கரகாட்டத்தைப் பிரிக்க இயலாதவாறு

பின்னிப்பிணைந்துள்ளது. எனவே, சக்திக் கரகாட்டம், ஆட்டக்கரகம் ஆகிய இரண்டில் முதலாவது சடங்காட்டமாகக் (Ritual Dance) கொள்ளப்பட்டு, அது 'சடங்கு நிகழ்கலைகள் ஒப்பாய்வு' என்ற தலைப்பின்கீழ் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப் படுகின்றது. இரண்டாவதான ஆட்டக்கரகம் சடங்குச் சூழலிலும், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலிலும் நிகழ்த்தப்படுகிறது. முன்னர்க் குறிப்பிட்டதுபோன்று ஆட்டக்கரகம் சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்பட்ட போதிலும், சடங்கோடு அதற்கு நெருங்கிய உறவு இல்லை என்பதால் 'சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகள் ஒப்பாய்வு' என்ற தலைப்பின்கீழ் ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப்படுகிறது.

அடுத்து, கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினரின் வாழ்வியல் சடங்குகள், வழிபாட்டுச் சடங்குகள் ஆகியவற்றோடு பின்னிப் பிணைந்துள்ள தேவராட்டம், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் மிகக் குறைந்த அளவில் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. எனவே இவ்வாட்டம் மேற்குறிப்பிட்ட இருவகை ஒப்பாய்வுகளுக்கும் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகிறது. தேவராட்டத்திலிருந்து பிரிந்த சேவையாட்டம், நாட்டுப்புற நிகழ்கலைக்குரிய பல பண்புகளைக் கொண்டிருந்தாலும், அது வைணவ சமய வழிபாட்டுச் சடங்குடன் தொடர்புடையதாக விளங்குவதால் ஒப்பாய்வுக்கு எடுத்துக் கொள்ளப்படவில்லை.

மேலும் ஒயிலாட்டம், கணியான் கூத்து ஆகியவையும் நாட்டுப்புறத் தெய்வவழிபாட்டுச் சடங்குடன் பின்னிப் பிணைந்துள்ளன. அதோடு, இவை சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களிலும் அரிதாக நிகழ்த்தப்படுகின்றன. எனவே இவை இரண்டும் மேற்குறிப்பிட்ட இருவகை ஒப்பாய்வுகளுக்கும் எடுத்துக் கொள்ளப்படுகின்றன.

சடங்கு நிகழ்கலைகள் ஒப்பாய்வு

நிகழ்கலைகளின் சடங்குச் சூழல்கள் – ஒப்பீடு

மேற்குறிப்பிட்ட நான்கு நிகழ்கலைகளுள் சக்திக் கரகாட்டம், தேவராட்டம், ஒயிலாட்டம் ஆகிய மூன்றும்

அம்மன் வழிபாட்டோடு நெருங்கிய உறவுடையன. கணியான் கூத்து சுடலைமாடன் தெய்வத்திற்குரிய வழிபாட்டுச் சடங்கோடு பின்னிப்பிணைந்துள்ளது. ஆனாலும்கூட அம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்கோடும் தொடர்புடையதாக விளங்குகிறது.

ஆக சக்திக் கரகாட்டம், தேவராட்டம், ஒயிலாட்டம், கணியான்கூத்து ஆகியவை அம்மன் வழிபாட்டோடு தொடர்புடையவை என்ற வகையில் ஒப்புமை உடையன. இவற்றுள் சக்திக் கரகாட்டமும், கணியான்கூத்தும் இணையான பல பண்புகளை உடையனவாகவும், தேவராட்டமும் ஒயிலாட்டமும் இணையான பல பண்புகளை உடையனவாகவும் விளங்குவதை உணரமுடிகிறது.

உடலும், உயிரும் இணைந்திருப்பதைப் போன்று சக்திக் கரகாட்டம், கணியான் கூத்து ஆகிய இரு ஆட்டங்களும் சடங்குடன் தொடர்புடையனவாக விளங்குகின்றன. சக்திக் கரகாட்டம் சடங்கோடு தொடர்பு கொண்டிருக்கும் முறை குறித்து விரிவாக விளக்க வேண்டியதில்லை. ஏனெனில் இரண்டாவது இயலில் விரிவான விளக்கம் இடம்பெற்றிருக்கிறது (2.1.3). கணியான்கூத்துக்கும் சுடலைமாடன் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கிற்கும் இடையே உள்ள தொடர்பு குறித்து விரிவான விளக்கம் மூன்றாவது இயலில் இடம்பெற்றுள்ளது (3.2.1.1.2). ஆனால் இக்கூத்துக்கும் அம்மன் தெய்வ வழிபாட்டிற்கும் இடையே உள்ள தொடர்பு குறித்து விளக்கப்படவில்லை. எனவே அவ்விளக்கம் இங்கு இடம்பெறுகிறது.

திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் வாழ்ந்துவரும் கணியான் இனத்தவர்கள் தங்களின் குலத்தெய்வங்களாகப் பொம்மியம்மன் தங்கம்மன் போன்றவற்றை வழிபடுகின்றனர். இவ்வழிபாடு பெரும்பாலான ஊர்களில் ஆவணி மாதம் செவ்வாய்கிழமை நடைபெறுகிறது. இத் தெய்வங்களுக்கு சிலை எதுவும் கிடையாது. ஒரு பீடம் மட்டும் உள்ளது. இவ் வழிபாட்டுச் சூழலில் கணியான் கூத்து நிகழ்த்தப்படுகிறது. தெய்வத்திற்கு அருகாமையிலுள்ள திறந்த வெளிப்பகுதியில்

இக்கூத்து நடைபெறுகிறது. கணியான் கூத்தில் பாடலிசைக்கும் அண்ணாவி தங்கம்மன், பொம்மியம்மன் தெய்வத்தைப் பற்றிய கதைப்பாடலையே பாடுகிறார். அவருடைய பாடலிசையைத் தொடர்ந்து மகுடம் இசைக்கப்படுகிறது. இவ்விருவகை இசைக்கேற்ப ஆடவர் இருவர் பெண்வேடமிட்டு ஆடுகின்றனர். இவ்வாறு இரவு முழுவதும் கூத்து நிகழ்த்தி வழிபாடு செய்கின்றனர். பின்னர் அதிகாலையில் மாவினால் செய்யப்பட்ட தங்கம்மன் உருவத்தைக் கலைத்துக் கூத்துக் கலைஞர்களுக்கும் மற்றும் அங்கு கூடியிருக்கும் பார்வையாளர்கள் அனைவருக்கும் பகிர்ந்து கொடுக்கப்படுகிறது. அதன் பின்னர் அண்ணாவி மங்கள வாழ்த்தினைப் பாடி கூத்தினை முடிக்கிறார். அத்தோடு வழிபாடும் முடிவடைந்துவிடுகிறது.

மேலே இடம்பெற்றுள்ள விவரிப்பிலிருந்து கணியான் கூத்தும் அம்மன் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கும் பிரிக்க இயலாதவாறு இணைந்திருப்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. அதாவது உடல் - உயிர் இணைப்பைப் போன்று அம்மன் வழிபாட்டுச் சடங்கும் கணியான்கூத்தும் இணைந்திருக்கின்றன என்று கூறலாம்.

அடுத்து, தேவராட்டமும், ஒயிலாட்டமும் இணைநிலைப் பண்புகளை உடையன என்பதை விளக்கலாம். இவ்விரு நிகழ் கலைகளையும் இனச்சார்பு, நிகழ்கலைகளாகக் கொள்ளலாம். கம்பளத்து நாயக்கர் என்ற சாதியினர் மட்டுமே தேவராட்டத்தை நிகழ்த்துகின்றனர். அதேபோன்று மலைவேடர், வலையர் என்ற சாதியினரே ஒயிலாட்டத்தை நிகழ்த்துகின்றனர். மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் கள்ளர், நாடார் போன்ற பிற சாதிகளைச் சேர்ந்தவர்களும் ஒயிலாட்டம் நிகழ்த்துவதைக் காணலாம். ஆனால் இச்சாதியினர் அவர்களுடைய வாழ்வியல் சடங்குகளிலோ, வழிபாட்டுச் சடங்குகளிலோ ஒயிலாட்டத்தை நிகழ்த்துவதைக் காண இயலவில்லை. சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் குறைந்த சந்தர்ப்பங்களிலேயே ஒயிலாட்டத்தை இவர்கள் நிகழ்த்துகிறார்கள். ஆனால் மலைவேடர், வலையர் ஆகிய சாதியினர் வழிபாட்டுச் சடங்குகளிலும், வேட்டைச்

சடங்குகளிலும் ஒயிலாட்டத்தை நிகழ்த்துகின்றனர். இதனால் தான் ஒயிலாட்டம் இவ்விரு சாதியினருக்கு மட்டுமே உரியது என இரண்டாவது இயலில் உறுதி செய்யப்பட்டது. ஆக தேவராட்டமும், ஒயிலாட்டமும் இனச்சார்பு நிகழ்கலைகள் என்ற நிலையில் ஒப்புமை உடையனவாக விளங்குகின்றன.

இதோடு மட்டுமன்றி, இவ்விரு நிகழ்கலைகளும் சடங்கில் பெறும் இடத்தின் அடிப்படையில் ஒப்புமை உடையன. இவ்விரு ஆட்டங்களும் பெரும்பாலும் சடங்கை வழிநடத்திச் செல்லுபவையாக விளங்குகின்றன. எடுத்துக்காட்டாக, கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினர் சக்கம்மா என்ற அம்மன் கோவிலுக்கு வழிபாட்டுக்கான பொருட்களுடன் அவரவர் வீட்டிலிருந்து ஊர்வலமாகச் செல்லும்போது அந்த ஊர்வலத்தை வழிநடத்திச் செல்லும் செயலைத் தேவராட்டம் செய்கிறது. இதேபோன்று, மலைவேடர், வலையர் சாதி மக்கள் தங்கள் வழிபாட்டுச் சடங்கின் ஒரு பகுதியாக முளைப்பாரியை நீர்நிலையில் விடுவதற்காக ஊர்வலமாகச் செல்லும்போது அந்த ஊர்வலத்தை வழிநடத்திச் செல்லும் ஆட்டமாக ஒயிலாட்டம் செயல்படுகிறது. தேவராட்டமும், ஒயிலாட்டமும் சடங்கு ஊர்வலங்களை வழிநடத்துவதின் மூலமாக மக்களுடைய கூட்டு உணர்வையும், மகிழ்ச்சியையும் பறைசாற்றுகின்றன. இவ்விரு ஆட்டங்களும் இத்தகைய சடங்குச் சூழலில் மக்களுடைய ஒற்றுமையின் குறியீடுகளாக விளங்குகின்றன எனலாம்.

அடுத்து தேவராட்டமும், ஒயிலாட்டமும் வேட்டைத் தொழிலோடு தொடர்புடையவை என்ற வகையிலும் ஒப்புமை உடையன எனலாம். கம்பளத்து நாயக்கர் சாதியினர் வேட்டைக்குச் செல்லுவதற்கு முன்னர் சக்கம்மா தெய்வத்திற்கு முன்பு தேவராட்டம் ஆடிவிட்டுச் செல்லுவதைப் போன்றே மலைவேடர், வலையர் சாதியினரும் வேட்டைக்குச் செல்லு வதற்கு முன்னர் முத்தாலம்மன் தெய்வத்திற்கு முன்பு ஒயிலாட்டம் ஆடிவிட்டுச் செல்லுகின்றனர். இவ்விரு ஆட்டங்களும் தொடக்கத்தில் பாவனை வேட்டை ஆட்டங் களாக இருந்திருப்பதற்கான வாய்ப்புக் குறித்து இரண்டாவது

இயலில் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது *(2.3.5.1; 2.2.2.1)*. ஆக, வரலாற்று நிலையில் பார்த்தாலும்கூட இவ்விரு ஆட்டங்களும் ஒத்த தன்மை உடையனவாக விளங்கியிருப்பதை அறிந்து கொள்ள முடிகிறது. இதிலிருந்து வேறுபட்ட வட்டாரங்களைச் சேர்ந்த மக்கள் வேறுபட்ட கால கட்டங்களைச் சேர்ந்தவராக இருந்தாலும், அல்லது ஒரே காலத்தைச் சேர்ந்தவராக இருந்தாலும் தொழில்முறை ஒன்றாக இருந்தால் அவர்களுடைய சடங்குகளிலும் அவை தொடர்பான நிகழ்கலைகளிலும் ஒத்த பண்புகள் காணப்படும் என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

சடங்கு நிகழ்கலைகளை நிகழ்த்துவோர் – ஒப்பீடு

பெண்தெய்வ வழிபாட்டோடு தொடர்புடைய சக்திக் கரகாட்டம், தேவராட்டம், ஒயிலாட்டம், கணியான்கூத்து ஆகிய நிகழ்கலைகளை நிகழ்த்துவோர் அனைவரும் ஆண்கள் என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. இந்நிலை முரண்பாடானதாகத் தோன்றலாம். ஆனால் உண்மையில் அப்படியில்லை. சக்திக் கரகாட்டம் முற்காலத்தில் பெண்களால் நிகழ்த்தப்பட்டிருக்கவேண்டும் என்ற கருத்து ஆதாரங்களுடன் விளக்கப்பட்டிருப்பதையும், வேளாண்மைத் தொழிலில் ஆண்கள் ஆதிக்கம் செலுத்த தொடங்கிய பின்னர், அத்தொழிலோடு தொடர்புடைய சக்திக்கரகச் சடங்கு நிகழ்கலை ஆகியவற்றிலும் ஆண்களின் பங்கு அதிகரித்தது என்ற விளக்கத்தையும் இரண்டாவது இயலில் காணலாம் *(2.1.3.10; 2.1.3.11; 2.1.3.12)*. இதேபோன்று, தேவராட்டம் தொடக்கத்தில் வேட்டைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய சடங்காட்டமாக இருந்து சமூக மாற்றத்தின் விளைவாக வேளாண்மைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய சடங்காட்டமாக மாறியிருப்பது குறித்தும் இரண்டாவது இயலில் விளக்கப் பட்டிருக்கிறது *(2.3.5.1; 2.3.5.2)*. ஒயிலாட்டமோ தொடக்கத்தில் வேட்டைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய சடங்காட்டமாக இருந்து, போர்த்தொழிலோடு தொடர்புடையதாக மாறி, இன்று வேளாண்மைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய சடங்காட்டமாகச் செயல்பட்டுக் கொண்டிருக்கிறது. இத்தகைய பரிணாம வளர்ச்சி குறித்தும் இரண்டாவது இயலில் விளக்கப்பட்டிருக்கிறது *(2.2.1; 2.2.3; 2.2.4)*. மேலும் முற்காலத்தில் போர்த்தொழிலோடு

தொடர்புடைய சடங்கு நடைமுறைகள் பிற்காலத்தில் கூத்தாக மாறின என்றும், அதுவே கணியான்கூத்து என்றும் இரண்டாவது இயலில் விளக்கப்பட்டிருக்கின்றது. (2.4.6; 2.4.7). ஆனால் பிற்காலத்தில் இக்கூத்து வேளாண்மைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய சடங்குச் கூத்தாகச் செயல்பட்டு வருவதை அறியமுடிகிறது. ஒட்டுமொத்தத்தில் இக்காலத்தில் சக்திக் கரகாட்டம், தேவராட்டம், ஒயிலாட்டம், கணியான்கூத்து ஆகியவை வேளாண்மைத் தொழிலோடு தொடர்புடைய சடங்கு நிகழ்கலைகளாக விளங்குகின்றன எனலாம். வேளாண்மைத் தொழிலில் ஆண்களின் ஈடுபாடு அதிகரித்ததினாலேயே, அத்தொழிலோடு தொடர்புடைய மேற்குறிப்பிட்ட சடங்கு நிகழ்கலைகளிலும் அவர்களுடைய பங்கேற்பு அதிகமாயிற்று என்றும் கூறலாம்.

சடங்கு நிகழ்கலைகளின் நிகழ்வுக்காலமும், களமும் – ஒப்பீடு

வழிபாட்டுச் சடங்கோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய சக்திக் கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து ஆகியவற்றின் நிகழ்வுக்காலம், குறியீட்டுக்காலமாகவும், நிகழ்வுக்களம் குறியீட்டுக் களமாகவும் விளங்குவது குறித்து இரண்டாவது இயலில் பல்வேறு பகுதிகளில் விளக்கப் பட்டுள்ளது. (2.1.3.1.4.1.1; 2.2.6.2; 2.3.7.1.2; 2.4.7.3) ஆகிய பகுதிகளில் முறையே சக்திக் கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து ஆகியவற்றின் நிகழ்வுக்காலம், நிகழ்வுக்களம் குறித்த விளக்கங்கள் இடம்பெற்றுள்ளன. இவ்விளக்கங் களிலிருந்து மேற்குறிப்பிட்ட நான்கு நிகழ்கலைகளும் குறியீட்டு நிகழ்வுக்காலத்தையும், குறியீட்டு நிகழ்வுக்களத்தையும் கொண்டவை என்ற அடிப்படையில் ஒத்த தன்மை உடையன என்ற முடிவுக்கு வரலாம்.

ஒப்பனை முறை

நான்கு நிகழ்கலைகளின் ஒப்பனை முறை குறித்து முதல் இயலிலும் இரண்டாவது இயலிலும் விரிவாக விளக்கப் பட்டுள்ளது (1.2.5.1; 1.2.5.2; 1.2.5.3; 1.2.5.4). இவ் விளக்கங்களின்

அடிப்படையில் நோக்கும்போது, ஒரு நிகழ்கலையின் ஒப்பனை முறை மற்றதிலிருந்து வேறுபடுவதை உணரமுடிகிறது. ஆனாலும் கூட இவ்வொப்பனை முறைகளுக்கிடையே ஒரு பொதுத்தன்மையும் காணப்படுகின்றது. இப்பொதுத்தன்மை முக்கியமானதாகும். அதாவது நான்கு நிகழ்கலைகளின் ஒப்பனை முறைகள் யாவும் சடங்கு முக்கியத்துவம் உடையவை என்பது குறிப்பிடத்தக்கது. சான்றாக, சக்திக் கரகாட்டக் கலைஞரின் ஒப்பனையின் ஒவ்வொரு கூறும் ஒரு சடங்குப் பொருண்மையை உடையன என்றும், சடங்கு முக்கியத்துவம் உடையன என்றும் இரண்டாவது இயலில் விளக்கப்படுகின்றன (2.1.3.9; 2.1.3.10). சக்திக் கரகத்தைச் சுமப்பவர் மஞ்சள் நிறத்திலான வேட்டியையே அணியவேண்டும் என்பது சடங்கு விதி முறையாகும். இந்த மஞ்சள் வேட்டிக்கு சடங்குப் பொருண்மை ஒன்று உண்டு. இதேபோன்று கணியான் கூத்தில் பேயாட்டம் என்ற ஒருவகை ஆட்டத்தை ஆடும்போது பெண்வேடத்தில் இருக்கும் ஆண்கலைஞர்கள் பேய்முகம் போன்ற முகமூடிகளை அணிந்து கொள்கிறார்கள். அச்சவுணர்வை ஊட்டக்கூடிய இத்தகைய ஒப்பனையோடு அவர்கள் ஆடினால்தான் அதைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் கோமரத்தாடிக்கு தெய்வ அருள் இறங்கும் என்ற நம்பிக்கை காணப்படுகின்றது. ஆக, இந்தப் பேயாட்ட ஒப்பனைக்கும் சடங்கு முக்கியத்துவம் இருப்பதை அறியமுடிகிறது. எனவே, நான்கு நிகழ்கலைகளின் ஒப்பனை முறைகள் வேறுபட்டவை போலத் தோன்றினாலும் அவை சடங்கு முக்கியத்துவம் உடையவை என்ற அடிப்படையில் ஒப்புமை உடையன எனலாம்.

உத்திமுறைகள் – ஒப்பீடு

வழிபாட்டுச் சடங்கோடு நெருங்கிய தொடர்புடைய சக்திக்கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து ஆகியவற்றை நிகழ்த்தும்போது பல்வேறு உத்திகள் பயன்படுத்தப் படுகின்றன. இவ்வுத்திகள் குறித்து தனி ஆய்வே மேற் கொள்ளலாம். எனினும் இப்பகுதியில் மேற்குறிப்பிட்ட நான்கு நிகழ்கலைகளின் உத்திகளுக்கிடையே காணப்படும் பொதுத் தன்மைகள் மட்டுமே சுட்டிக்காட்டப்படுகின்றன.

மேற்குறிப்பிட்ட நான்கு நிகழ்கலைகளில் சக்திக் கரகாட்டம், தேவராட்டம் ஆகியவற்றில் இசைக்கருவிகளை இசைப்போரும், ஆட்டம் ஆடுவோரும் இடம்பெறுகின்றனர். சக்திக்கரகாட்டத்தில் தவில் (2), பம்பை (1), தமுக்கு (1) ஆகிய தோலிசைக்கருவிகளை இசைப்பதற்கு நான்குபேரும், குழலிசைக் கருவியான நாதசுரம் (2) எனும் கருவியை இசைப்பதற்கு இருவரும், தாளக்கருவியான 'ஜால்ரா' (1)வை ஒருவரும் என மொத்தம் ஏழுபேர் இடம்பெறுகின்றனர். தேவராட்டத்தில் தேவதுந்துமி அல்லது உறுமி என்ற தோலிசைக் கருவியை இசைக்கின்ற ஒருவர் மட்டும் உள்ளார். இவ்விரு ஆட்டங் களிலும் இசைக்கருவிகளை இசைப்போரே நிகழ்வைத் (Performance) தொடங்கிவைக்கின்றனர். எடுத்துக்காட்டாக, தேவராட்டத்தில் உறுமி இசைக்கத் தொடங்கிய பின்னர் அவ்விசைக்கேற்ப ஆடுவோர் ஆடத் தொடங்குகின்றனர். மற்ற இரு நிகழ்கலைகளான ஒயிலாட்டம், கணியான்கூத்து ஆகிய வற்றில் இசைக்கருவிகளை இசைப்போர், ஆடுவோர் ஆகியோ ரோடு பாட்டுப்பாடுவோரும் இடம்பெறுகின்றனர். இவ்விரு ஆட்டங்களிலும் பாட்டுப் பாடுவோரே நிகழ்வைத் தொடங்கி வைக்கின்றனர். அவரைத் தொடர்ந்து இசைக்கருவி இசைக்கப் படுகின்றது. பின்னர் பாடலிசை, கருவியிசை ஆகியவற்றிற்கேற்ப ஆட்டம் ஆடப்படுகின்றது.

நான்கு நிகழ்வுகளின் அமைப்பையும் முதல், இடை, கடை என்ற மூன்று பகுதிகளாகப் பிரித்து விளக்கலாம். நிகழ்வின் முதல் பகுதி மிதமான வேகத்தில் தொடங்கி சற்று நேரத்தில் மத்திம வேகத்தை எட்டி பின்னர் துரிதவேக நிலை அல்லது அதிவேகநிலையை அடைந்து முடிவடைகிறது. அல்லது மறுபடியும் மிதவேக நிலைக்குத் திரும்புகிறது எனலாம். இந்தத் தன்மையின் அடிப்படையில் அவை நான்கும் இணை யானவை எனலாம். எடுத்துக்காட்டாக, சக்திக் கரகாட்டத்தில் மேளம் இசைப்போர் மெதுவாக இசையை நடக்கவிட்டுப் பின்னர் இசைநடையை வேகப்படுத்தி சிறிது சிறிதாக உச்ச வேகத்தில் இசையை ஓடவிடுகின்றனர். இவ் இசை நடையின் வேகத்தோடு இணைந்து கரகமெடுத்து ஆடுவோரும் கிளர்ந்

தெழுந்த உணர்வுடன் ஆட்டத்தை மெதுவாகத் தொடங்கிப் பின்னர் வேகத்தைச் சற்று அதிகப்படுத்தி உச்சவேக நிலையை அடைகின்றார். இங்கு இசையும், ஆட்டமும் இணைந்து முன்னேறுவதைக் காணமுடிகிறது. ஒரு நிகழ்வு உச்ச வேக நிலையை அடைந்ததும் முடிவடையலாம் அல்லது மறுபடியும் மிதவேக நிலையிலிருந்து தொடங்கலாம்.

சக்திக் கரகாட்டத்தைப் போன்றே தேவராட்ட நிகழ்வும் மித வேக நிலையில் தொடங்கி மத்திம வேக நிலையின் ஊடாகத் துரித வேக நிலையை அடைவதைக் காணலாம். இவ்விரு நிகழ்வுகளிலும் கருவிசையே தூண்டுதலாக இருந்து ஆட்டத்தை மித, மத்திம, துரித வேக நிலைகளை நோக்கி இழுத்துச் செல்கிறது. ஆனால் ஒயிலாட்டம், கணியான் கூத்து ஆகியவற்றில் பாடலிசையின் மித, மத்திய துரிதவேக நிலைகளுக்கு ஏற்ப கருவியிசை, ஆட்டம் ஆகியவற்றின் வேக நிலைகள் அமைகின்றன. இத்தகைய மூன்றுவித வேக நிலைகளுக்கும் சடங்குச் சூழலுக்கும் தொடர்பு இருக்கிறது எனலாம். சடங்குகள் அனைத்தும் மிதவேகத்தில் தொடர்ங்கி மத்திம வேகத்தை எட்டி பின்னர்த் துரிதவேகத்தை அடைந்து முடிவடைவதைக் காணலாம்.

மேலும் நான்கு நிகழ்வுகளும் வன்மைத்தன்மை உடைய இசையையும், ஆட்டத்தையும் கொண்டுள்ள நிலையிலும் ஒப்புமை உடையனவாக விளங்குகின்றன. ஒரு தவில் அல்லது மகுடத்தைப் பயன்படுத்தி வன்மையான இசையையோ மென்மையான இசையையோ எழுப்பலாம். இசையின் வன்மை, மென்மை என்பது இசைக்கும் முறையைப் பொறுத்தது. இசைக்கும் முறை சூழலுக்கு ஏற்ப வேறுபடுகிறது. வழிபாட்டுச் சடங்கில் உணர்ச்சிப் பூர்வமாகக் கலந்துகொள்ளும் உழைக்கும் மக்கள், அவர்களுடைய பிரதிநிதிகளான ஆட்டக்காரர்கள் ஆகியோரின் உணர்வை முடுக்கிவிட்டு கிளர்ந்தெழச் செய் வதற்கு வன்மைத் தன்மை மிக்க இசை தேவைப்படுகிறது. இத்தகைய வன்மைத் தன்மையுள்ள இசையே ஆட்டத்தின் தன்மையும் தீர்மானிக்கிறது. இசை வன்மைத் தன்மை உள்ளதாக

இருக்கும்போது ஆட்டமும் வன்மைத் தன்மையுடன் வெளிப் படுத்துகிறது. நான்கு நிகழ்வுகளிலும் ஆடுவோர் ஆண்களாக இருப்பதாலேயே ஆட்டம் மென்மைத்தன்மை வெளிப்படுமாறும் ஆடமுடியும். எனவே, ஆண்கள் ஆடினாலும், பெண்கள் ஆடினாலும் ஆட்டத்தின் வன்மை, மென்மைத் தன்மைகளைச் சமூகச் சூழலும், கருவியிசை, பாடலிசை ஆகியவற்றின் தன்மையுமே தீர்மானிக்கின்றன. இந்த வகையில், வழிபாட்டுச் சடங்குச் சூழலில் இடம்பெறுகின்ற நான்கு நிகழ்வுகளின் இசையும், ஆட்டமும் வன்மைத்தன்மை உடையனவாக விளங்குவது இயல்பானதே.

பார்வையாளர்கள் - ஒப்பீடு

சடங்கு நிகழ்கலைகளான சக்திக்கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான்கூத்து ஆகியவை நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும்போது இத்தகைய மாற்றம் தற்காலிகமானதாக இருக்கும். சக்திக்கரகச் சடங்கில் கரகத்தைத் தலையில் சுமந்து செல்லுபவரே மேளத்தின் இசைக்கேற்ப ஆடிக்கொண்டு செல்லுவார். மற்றவர்கள் அவரைப் பின் தொடர்ந்து செல்லுவர். இவர்களே சக்திக்கரகாட்ட நிகழ்வின் பார்வையாளர்கள். இவர்களில் சிலர் உணர்ச்சிவசப்பட்டு மேளத்தின் இசைக்கேற்ப ஆடத்தொடங்குவதும் உண்டு. இவ்வாறு ஆடுவோரை மற்றவர்கள் தடுப்பதில்லை. இந்தக் கட்டத்தில் இவர்கள் பார்வையாளர்கள் என்ற நிலையிலிருந்து நிகழ்த்துவோர் என்ற நிலைக்கு மாறுகின்றனர். இவர்கள் உணர்ச்சி தணிந்து ஆட்டத்தை நிறுத்தியவுடன் மறுபடியும் பார்வையாளர்களாக மாறுகின்றனர். இவ்வாறு பார்வையாளர்கள் தற்காலிகமாக நிகழ்த்துவோராக மாறுகின்ற நிலை மற்ற நிகழ்கலைகளான தேவராட்டம், ஒயிலாட்டம், கணியான் கூத்து ஆகியவற்றிலும் காணப்படுகின்றன. சக்திக்கரகாட்ட நிகழ்வைப்போன்றே கணியான் கூத்து நிகழ்விலும் பார்வையாளர்கள் தற்காலிகமாக நிகழ்த்துவோராக மாறுகின்றனர். இது குறித்து முன்னர் விளக்கப்பட்டுள்ளது (3.2.1.1.2.2). சக்திக் கரகாட்டம், கணியான் கூத்து ஆகிய இரண்டிலும் பார்வையாளர்கள் சிலர் நிகழ்த்துவோராக மாறுகின்றனரே தவிர நிகழ்த்துவோர்

பார்வையாளர்களாக மாறுவதில்லை. அதாவது கரகத்தைச் சுமந்து செல்லுபவரே, கணியான்கூத்தினை நிகழ்த்துகின்ற கலைஞர்களோ பார்வையாளர்களாக மாறுவதில்லை. ஆனால் தேவராட்டம், ஒயிலாட்டம் ஆகியவற்றில் பார்வையாளர்கள் நிகழ்த்துவோராகவும் நிகழ்த்தவோர் பார்வையாளராகவும் மாறு வதைக் காணலாம். தேவராட்டம் நிகழ்ந்து கொண்டிருக்கும் போது ஆட்டத்தில் ஈடுபட்டுக் கொண்டிருக்கும் ஆண்களில் சிலர் ஓய்வெடுப்பதற்காக நிகழ்வுச் சூழலிலிருந்து விலகி பார்வை யாளர்கள் பகுதிக்கு வருவதையும், பார்வையாளர் பகுதியிலிருக் கும் ஆண்களில் சிலர் ஆட்டத்தில் கலந்துகொள்ளும் பொருட்டு நிகழ்வுச் சூழலுக்குச் செல்லுவதையும் காணலாம். இதே நிலை ஒயிலாட்ட நிகழ்விலும் காணப்படுகிறது.

ஒட்டுமொத்தமாக நோக்கும்போது நான்கு நிகழ்வு களிலும் பார்வையாளர்கள் நிகழ்த்துவோராக மாறுவது என்பது பொதுவான பணியாக விளங்குவதை அறிந்துகொள்ளலாம்.

சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகள் – ஒப்பீடு

கரகாட்ட வகைகளுள் ஒன்றான ஆட்டக் கரகம் ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்து ஆகியவையும் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களிலும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. அதாவது அரசாங்க விழாக்கள், பள்ளி கல்லூரி ஆகியவற்றின் ஆண்டு விழாக்கள், பண்பாட்டு விழாக்கள், வெளிநாட்ட வர்களுக்காக ஏற்பாடு செய்யப்படும் கலைநிகழ்ச்சிகள், கலை விழாக்கள் ஆகிய சூழல்களில் இந்நான்கு நிகழ்கலைகளும் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. மற்ற மூன்று நிகழ்கலைகளும் குறைந்த சந்தர்ப்பங்களிலேயே நிகழ்த்தப்படுகின்றன. இப்பகுதியில் நான்கு நிகழ்கலைகளுக்கும் இடையே காணப்படும் பொதுத் தன்மைகளை வெளிப்படுத்தும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

சடங்கிலிருந்து வளர்ச்சி பெற்ற நிகழ்கலைகள்

நான்கு நிகழ்கலைகளும் சடங்கிலிருந்து வளர்ச்சி பெற்றவை என்ற நிலையில் ஒப்புமை உடையவனவாக விளங்குகிறது. இவை ஒவ்வொன்றும் சடங்கிலிருந்து வளர்ச்சி

பெற்றுப் பொழுதுபோக்குக் கலையாக அல்லது சடங்குச் சார்பில்லாக் கலையாக மாறியது குறித்தும், இவ்வளர்ச்சிக்கான சமூகப் பண்பாட்டுப் பின்புலங்கள் குறித்து மிக விரிவாக இரண்டாவது இயலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

நிகழ்வுக் காலமும் , களமும் – ஒப்பீடு

சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படும் மேற்குறிப்பிட்ட நான்கு நிகழ்வுக்காலமானது தீர்மானக் காலமாக விளங்குகிறது. இந்நிலையில் நான்கு நிகழ்கலைகளும் ஒப்புமை உடையன எனலாம். தீர்மானக்காலம் குறித்து இரண்டாவது இயலில் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. *(2.1.3.1.4.1.1; 2.2.6.3; 2.3.7.1; 2.4.7.3).*

நிகழ்வுக்காலத்தைப் போன்றே நிகழ்வுக்களமும் நான்கு நிகழ்வுகலைகளுக்கும் பொதுவானதாக விளங்குகிறது. அதாவது அந்நான்கினது நிகழ்வுக்களம் தீர்மானக் களமாக இருக்கும். இத்தீர்மானக்களம் குறித்து இரண்டாவது இயலில் விரிவாக விளக்கப்பட்டுள்ளது. *(2.1.3.1.4.1.1; 2.2.6.3; 2.3.7.1.3; 2.4.7.3.).*

ஒப்பனை முறை – ஒப்பீடு

சடங்கு நிகழ்கலைகளுள் ஒன்றின் ஒப்பனை முறை மற்றொன்றின் ஒப்பனை முறையிலிருந்து வேறுபட்டபோதிலும் அவை அனைத்தும் சடங்கு முக்கியத்துவம் உடையவை என்ற முறையில் ஒப்புமை உடையன என முன்பகுதியில் விளக்கப் பட்டது (4.6). சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகளின் ஒப்பனை முறைகளும் புறநிலையில் வேறுபடத்தான் செய்கின்றன. ஆனால் அடிப்படை நோக்கத்தில் அவை ஒப்புமை உடையன எனலாம். நான்கு சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகளும் பணத்தின் பொருட்டு நிகழ்த்தப்படுவதால், அவற்றிற்குப் பார்வையாளர்களை மனநிறைவுறச் செய்யவேண்டிய கட்டாயம் ஏற்படுகிறது. இதனால் ஒப்பனையில் ஒழுங்குமுறையும் சீர்மைத்தன்மையும் பின்பற்றப்படுகின்றன. சான்றாக, சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் ஆடப்படும் ஒயிலாட்டக் கலைஞர்கள் அனைவரும் ஒரே நிறத்திலான மேல்சட்டையும், வேட்டி

அல்லது கால்சட்டையும் அணிவதைக் காணலாம். சில நேரங்களில் மேல்சட்டை ஒரு நிறத்திலும், கால்சட்டை இன்னொரு நிறத்திலுமாக அணியப்படுவதும் உண்டு. இத்தகைய ஒழுங்குத் தன்மையையும், சீர்மைத்தன்மையையும் மற்ற மூன்று நிகழ்கலைக் கலைஞர்களின் ஒப்பனையிலும் காணலாம். இந்த இடத்தில் ஒன்றை நினைவுபடுத்துவது அவசியமாகும். கலைஞர்கள் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் ஆடும்போது பயன்படுத்துகின்ற சீருடைகளையே சடங்குச் சூழலில் அணிந்துகொண்டு ஆடுவதை இக்காலத்தில் சில இடங்களில் காணலாம். இதனால் பல பிரச்சினைகள் எழுந்திருக்கின்றன. வயதில் மூத்த பெரியவர்கள் மரபான முறையில் உடைகளை அணிந்து ஆடவேண்டும் என விரும்புகின்றனர். இவர்களுடைய விருப்பத்திற்கும் மாறாகச் சிலர் புதிய உடையலங்காரத்தில் ஆட முற்படும்போது இரு பிரிவினருக்கும் இடையே முரண்பாடு தோன்றுகிறது. இதனைக் கள ஆய்வின்போது அறிந்துகொள்ள முடிந்தது. ஆக, சடங்குச் சூழலில் ஆடுகின்ற கலைஞர்களின் ஒப்பனைகள் சடங்கு முக்கியத்துவம் உடையன என்ற முறையில் ஒப்புமை உடையவையாகக் கருதப்படுவதைப் போன்று சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைக் கலைஞர்களின் ஒப்பனைகள் பார்வையாளர்களின் மனநிறைவை நோக்கமாகக் கொண்டவை என்ற முறையிலும், ஒழுங்குத்தன்மையும், சீர்மைத்தன்மையும் உடையவை என்ற முறையிலும் ஒப்புமை உடையவை எனக் கருதலாம்.

உத்திமுறைகள் – ஒப்பீடு

சடங்கு நிகழ்கலைகளின் உத்திமுறைகளே சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகளிலும் காணப்படுகின்றன. ஆனால் அவ்வுத்திமுறைகளின் நோக்கம் மாறுபடுகின்றது. சடங்கு நிகழ்கலைகள் நான்கைப் பொறுத்தவரையிலும் நிகழ்வு மிதவேகத்தில் தொடங்கி மத்திம வேகத்தின் வழியாகத் துரித வேகத்தை அடைவதாக முன்பகுதியில் கூறப்பட்டது (4.3.1.1). இதே உத்திமுறையே சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகளிலும் காணப்படுகின்றது. ஆனால் அவ்வுத்தி முறையின் நோக்கம் அல்லது செயல்பாடு வேறுபடுகிறது. இவ்வுத்தி முறை சடங்குச்

சூழலில் பார்வையாளர்கள், நிகழ்த்துவோர் ஆகியோரின் உணர்வைக் கிளர்ந்தெழச் செய்வனவாக விளங்குகின்றன என முன் பகுதியில் சுட்டப்பட்டது (4.7.1.2). ஆனால் சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகளைக் காணவரும் பார்வையாளர்கள் ஒரு நிகழ்கலையைக் கண்டுகளிக்க வேண்டும் என்ற நோக்கத்தை உடையவர்கள். இத்தகைய சூழலில் நிகழ்கலைகளை நிகழ்த்தும் கலைஞர்களும் தங்களுடைய கலைத் திறமையைப் பார்வை யாளர்களிடம் வெளிப்படுத்திக் காட்டவேண்டும் என்றே விரும்புகின்றனர். எனவே மேற்குறிப்பிட்ட நிகழ்வு உத்தி முறைகள் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலில் பார்வையாளர்களின் அழகியல் உணர்வை எழுப்புபவையாகவும், கலைஞர்களின் கலைத்திறமையை வெளிப்படுத்துபவையாகவும் மாற்றம் பெற்று விளங்குகின்றன. இந்த முறையில் சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகளின் உத்திமுறைகள் யாவுமே ஒப்புமை உடையன எனக் கூறலாம்.

நிகழ்த்துவோரும் பார்வையாளரும் – ஒப்பீடு

சடங்கு நிகழ்கலைகளின் நிகழ்வுகளில் பார்வையாளர் பங்கேற்பு அதிகமாகக் காணப்படுகிறது. முன்பகுதியில் கூறப்பட்டது போன்று நான்கு சடங்கு நிகழ்கலைகளிலும் பார்வையாளர்கள் தற்காலிகமாக நிகழ்த்துவோராக மாற இயலும். இந் நிகழ்கலைகளின் கலைஞர்கள் ஒரு குறிப்பிட்ட சாதியையோ அல்லது வட்டாரத்தையோ சேர்ந்தவர்களாக இருப்பதால் இத்தகைய பார்வையாளர் பங்கேற்பு சாத்தியப் படுகின்றது. ஆனால் சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகள் பல்வேறு சாதிகளைச் சேர்ந்த, பல்வேறு தகுதிகளை உடைய பார்வையாளர்களுக்காக நிகழ்த்தப்படுவதால், பார்வையாளர்கள் பங்கேற்பு காணப்படுவதில்லை. அதோடு நிகழ்த்துவோருக்கும், பார்வையாளருக்கும் இடையே எந்த முன் உறவும், இல்லாமை யாலும் பார்வையாளர் பங்கேற்பு சாத்தியப்படுவதில்லை. மேலும் சடங்கு நிகழ்கலைகளைப் பார்வையாளர்கள் புனிதமாகக் கருதுவதால் நிகழ்த்துவோரின் திறமைகளையோ, நிகழ்த்தும் முறைகளையோ பெரும்பாலும் குறை கூறுவதில்லை. ஆனால் சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகள் பணத்திற்காக நிகழ்த்தப்

படுவதால், பார்வையாளர்கள் அவற்றை விமர்சனம் செய்ய முடிகிறது. ஆக, பார்வையாளர் பங்கேற்பு இன்மை, நிகழ்த்துவோருக்கும் பார்வையாளர்க்கும் உள்ள உறவு இடைவெளி, பார்வையாளர் விமர்சனம் ஆகிய பண்புகளின் அடிப்படையில் சடங்குச் சார்பில்லா நிகழ்கலைகள் நான்கும் ஒப்புமை உடையன எனலாம்.

தொகுப்புரை

இந்த இயலில் ஒப்பியல் அணுகுமுறை பற்றி முதலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது. பின்னர் இலக்கிய ஒப்பாய்வு முறைக்கும் நாட்டுப்புற நிகழ்கலை ஒப்பாய்வு முறைக்கும் வேறுபாடு காணப்படுகிறது என்பது சுட்டிக்காட்டப்பட்டுள்ளது. அடுத்து ஒப்பியல் அணுகுமுறையின் ஒரு பிரிவாக விளங்கும் இணை யொப்பு ஆய்வு முறையைப் பயன்படுத்தி ஆய்வுக்கு உட்படுத்தப் பட்டுள்ள கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்து ஆகிய நான்கு நிகழ்கலை வடிவங்களும் ஒப்பிட்டு ஆராயப்பட்டுள்ளன. சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் நிகழ்கலை வடிவங்களும், சடங்கிற்குமான தொடர்புகள், அவற்றிற்கிடையே காணப்படும் பொதுமைப் பண்புகள் ஆகியவை பற்றி விளக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் சடங்கு நிகழ்கலைகளை நிகழ்த்துவோரின் தன்மைகள் குறித்தும் ஒப்பாய்வு செய்து விளக்கப்பட்டுள்ளது. அடுத்து நான்கு நிகழ்கலைகளின் நிகழ்வுக்காலத்தையும், களத்தையும் ஒப்பிட்டு ஆய்வு செய்ததன் மூலம் அவற்றிற்கு இடையே காணப்படும் ஒத்த சூழலில் நிகழ்த்துவோரின் ஒப்பனை முறைகளில் காணப்படும் பொதுப்பண்புகள் கண்டறியப்பட்டுள்ளன. அடுத்து சடங்குச் சூழலில் நிகழ்த்தப்படும் கலை வடிவங் களுக்கிடையே உள்ள உத்திமுறைகள் தெளிவுபடுத்தப்பட் டுள்ளன. சடங்குக்கலை நிகழ்வைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பார்வையாளர்கள் நிகழ்த்துவோராக மாறுவது குறித்த விரிவான விளக்கம் தரப்பட்டுள்ளது. இத்தகைய அம்சம் நான்கு நிகழ்கலைகளுக்கும் பொதுவானது எனச் சுட்டிக் காட்டப்பட்டுள்ளது.

இறுதியாகச் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படும் நிகழ்கலை வடிவங்களுக்கிடையே காணப்படும் பொதுப்பண்புகள் குறித்து ஆராயப்பட்டுள்ளது. சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படும் கலைவடிவங்களில் நிகழ்வுக்காலம், நிகழ்வுக்களம் ஆகியவை பொதுவானவையாக உள்ளன என்பது கண்டறிந்து விளக்கப்பட்டுள்ளது.

இவற்றின் ஒப்பனை முறைகள் பார்வையாளர்களின் மனநிறைவை நோக்கமாகக் கொண்டவை என்ற முறையிலும், ஒழுங்கு, சீர்மைத்தன்மை ஆகியவற்றை உடையவை என்ற முறையிலும் ஒப்புமை உடையன எனக் கருத்துரைக்கப் பட்டுள்ளது. அடுத்து நான்கு நிகழ்கலைகளின் நிகழ்வுகளும் மிதவேகத்தில் தொடங்கி மத்திம வேகத்தை அடைந்து துரித வேகத்தில் முடிவடைகின்றன என்பதைச் சுட்டிக்காட்டி, இத்தகைய உத்திமுறைகள் பார்வையாளர்களின் அழகியல் உணர்வைத் தூண்டுவதோடு, கலைஞர்களின் திறமையையும் வெளிப்படுத்துகின்றன என்றும் விளக்கப்பட்டுள்ளது.

5. நாட்டுப்புறக் கலைஞர்களின் சமூகப் பொருளாதார நிலைமை

முன்னுரை

கரகாட்டம், ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம், கணியான் கூத்து ஆகிய நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளை நிகழ்த்துகின்ற கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் குறித்தும், அவற்றிற்கான காரணங்கள் குறித்தும் இவ்வியலில் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது.

ஆய்வு வரையறை

நான்கு நிகழ்கலைகளில் முதலாவதான கரகாட்டம் என்பது சக்திக் கரகாட்டம், தோண்டிக் கரகாட்டம், ஆட்டக்கரகம் என்ற மூன்று வகை ஆட்டங்களை உள்ளடக்கியது என்பது முன்னரே குறிப்பிடப்பட்டுள்ளது *(2.1)*. சக்திக் கரகாட்டம் என்பது பெண் தெய்வ வழிபாட்டுடன் நெருங்கிய தொடர்புடைய சடங்காட்டமாகும். இச்சடங்கினைச் சமூகத்தில் எவரும் செய்யலாம். எனவே சக்திக் கரகாட்டத்தை நிகழ்த்துவோரின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் குறித்து விளக்குவது என்பது தமிழக மக்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் குறித்து விளக்குவதற்கு ஒப்பாகிவிடும். ஆகையால் இவ்வியலில் சக்திக் கரகாட்டத்தினை நிகழ்த்துவோரின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் குறித்து விளக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படவில்லை. தோண்டிக் கரகாட்டம் இக்காலத்தில் வழக்கில் இல்லை என்பதால் அதனை நிகழ்த்துவோரின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் குறித்து ஆய்வு செய்ய இயலாது. ஆட்டக்கரகம் என்பது இக்காலத்தில் சடங்குச் சூழலிலும், சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழலிலும் நிகழ்த்தப்படுகிறது. இதனைப் பல்வேறு சாதிகளைச் சேர்ந்தவர்கள் பல குழுக்களாகப் பிரிந்து நிகழ்த்துகின்றனர். இதற்காக இவர்கள் ஊதியமாகப் பணத்தைப் பெற்றுக் கொள்கிறார்கள். ஆக, ஆட்டக்கரகம் இவர்களுக்குத் தொழிலாக விளங்குவது அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. இத்தகைய கலைத் தொழிலைச் செய்கின்ற இவர்களுடைய சமூக, பொருளாதார

நிலைமைகள் இவ்இயலில் முற்பகுதியில் விரிவாக விளக்கப் படுகின்றது.

ஒயிலாட்டம், மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளைப் பொறுத்தவரை மலைவேடர், வலையர் ஆகிய சாதியினரின் வாழ்க்கையோடு நெருங்கியத் தொடர்புடையதாக விளங்குகிறது. மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளின் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில், அதாவது பொது நிகழ்ச்சிகளில் ஒயிலாட்டம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இருப்பினும் ஒயிலாட்டத்தை முழுநேரத் தொழிலாகக் கொண்டவர்கள் அதிகம் இல்லை. ஒயிலாட்டக் கலைஞர்கள் எனும்போது மலைவேடர், வலையர் சாதிகளைச் சேர்ந்த ஆடவர்கள் அனைவரையும் கணக்கில் எடுத்துக்கொள்ள வேண்டியிருக்கும். இவ்விரு சாதியினரின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகளை ஆய்வு செய்வது என்பது இங்கு இயலாது. எனவே ஒயிலாட்டக் கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமை குறித்து இப்பகுதியில் ஆய்வு செய்யப்படவில்லை.

ஒயிலாட்டத்தைப் போன்றே தேவராட்டமும் ஓர் இனச்சார்பு ஆட்டமாக விளங்குவதாலும், தேவராட்டம், சேவையாட்டம் ஆகியவற்றைத் தொழிலாகக் கம்பளத்து நாயக்கர்கள் செய்யாததாலும் இவ்ஆட்டக் கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் குறித்தும் விளக்கவில்லை.

கணியான் கூத்தும் ஒரு குறிப்பிட்ட சமூகத்தினரால்தான் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. ஆனால் ஒயிலாட்டம், தேவராட்டம் ஆகியவற்றிலிருந்து இது வேறுபட்டது. கணியான் கூத்துக் கலைஞர்கள் பிற சாதியினரின் வழிபாட்டுச் சடங்குகளில் கூத்து நிகழ்த்துகிறார்கள். அதற்காக அவர்கள் ஊதியத்தைப் பெற்றுக் கொள்கிறார்கள். இக்கூத்து சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களிலும் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. கூத்து நிகழ்த்துவதைக் கணியான்கள் முதன்மைத் தொழிலாகக் கொண்டிருக்கிறார்கள். இத்தொழிலில் கிடைக்கும் வருமானத்தைக் கொண்டே இவர்கள் வாழ்க்கை நடத்துகிறார்கள். எனவே ஆட்டக்காரக் கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமையோடு கணியான் கூத்துக் கலைஞர்களின்

சமூக, பொருளாதார நிலைமையும் இங்கு விரிவாக விளக்கப் படுகின்றது.

ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களும் சாதிகளும்

மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டங்களில் களஆய்வு மேற்கொண்டபோது கிடைத்த தகவல்களிலிருந்து இவ்விரு மாவட்டங்களின் பல்வேறு பகுதிகளிலும் சுமார் முன்னூறு ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்து வருவதை அறிந்துகொள்ள முடிந்தது. இக்கலைஞர்கள் பல்வேறு சாதிகளைச் சேர்ந்தவர் களாக விளங்குகின்றனர். இவர்களுடைய சாதிகளைப் பிராமணரல்லாத உயர்ந்த சாதிகள் என்றும், தாழ்ந்த சாதிகள் என்றும் வகைப்படுத்தலாம். பிள்ளை, முதலியார், நாடார், நாயுடு, தேவர் ஆகிய சாதிகள் பிராமணரல்லாத உயர்ந்த சாதிகள் என்றும், பள்ளர், பறையர், சக்கிலியர், குறவர் ஆகிய சாதிகள் தாழ்ந்த சாதிகள் என்றும் இங்குக் குறிப்பிடப்படுகின்றன. உயர்வு, தாழ்வு என்பது இங்கு ஒப்பீட்டு நிலையிலேயே அமைகின்றன. பள்ளர், பறையர் போன்ற சாதிகளை ஒப்பிடுகையில் பிள்ளை, முதலியார், நாடார் போன்ற சாதிகள் உயர்ந்தவையாகத் தமிழ்ச் சமூகத்தில் கருதப்படுகின்றன. பிராமணரல்லாத உயர்ந்த சாதிகளுக்குள்ளும் உயர்வு, தாழ்வு உண்டு. அதேபோன்று தாழ்ந்த சாதிகளுக்குள்ளும் உயர்வு, தாழ்வு உண்டு. இத்தகைய உயர்வு, தாழ்வுகள் இவ் ஆய்வில் கணக்கில் கொள்ளப்படவில்லை.

தமிழ்ச் சமூகத்தில் நிலவும் சாதி உயர்வு, தாழ்வு மனப்பான்மைகள் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களிடமும் காணப் படுகின்றன. தேவராட்டம், கணியான் கூத்து, ஒயிலாட்டம் ஆகியவை குறிப்பிட்ட சாதியினருக்கு உரியவையாக விளங்கு வதைப் போன்று ஆட்டக்கரகம் குறிப்பிட்ட சாதியினருக்கு உரியதாக இல்லை. இவ்ஆட்டத்தில் பல்வேறு சாதியினர் ஈடுபட்டுள்ளனர். மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளில் பெண்களும், ஆண்களும் கரகத்தைத் தலையில் தாங்கி ஆடுவதைக் காணமுடிகிறது. பெண்கலைஞர்கள் அனைவரும் தாழ்ந்த

சாதிகளைச் சேர்ந்தவர்களாக உள்ளனர். கரகத்தைத் தலையில் தாங்கி ஆடும் ஆண்கலைஞர்களில் தொண்ணூறு விழுக் காட்டினர் உயர்ந்த சாதியினராக உள்ளனர். திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் ஆண்கலைஞர்கள் கரகத்தைத் தலையில் தாங்கி ஆடுவதைக் காணமுடியவில்லை. அப்பகுதிகளின் முழுக்க முழுக்கத் தாழ்ந்த சாதிப் பெண்கலைஞர்களே கரகத்தைத் தலையில் தாங்கி ஆடுகின்றனர். ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் கோமாளி வேடமிட்டு ஆடுவோர் அனைவரும் பள்ளர், பறையர், குறவர் போன்ற தாழ்ந்த சாதிகளைச் சேர்ந்தவர்களே. இந்நிலை மதுரை, திருநெல்வேலி ஆகிய இரு மாவட்டங்களிலும் காணப்படுகின்றது. மேலும் இவ்விரு மாவட்டப் பகுதிகளிலும் நையாண்டி மேளம் இசைக்கும் இசைக்கலைஞர்கள் அனைவரும் தாழ்ந்த சாதியைச் சேர்ந்தவர்களாகவே உள்ளனர். விலங்குகளின் தோல்களைப் பயன்படுத்தி செருப்பு, பை போன்ற பொருட் களைச் செய்யும் தாழ்ந்த சாதி மக்களே நையாண்டி மேளம் இசைப்பதற்குப் பயிற்சி பெறுகிறார்கள். ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் உயர்ந்த சாதியினர் இத்தகைய இசைக் கருவிகளை இசைப்பதை இழிவாகக் கருதுகின்றனர். ஒட்டுமொத்தத்தில் ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் தொண்ணூறு விழுக்காட்டிற்குமேல் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களே ஈடுபட்டுள்ளனர் என்பதை அறியமுடிகிறது.

உயர்ந்த சாதிக்கலைஞர்களின் உயர்வு மனப்பான்மையும் ஆதிக்கமும்

பிராமணச் சாதியினர் தங்களுடைய வாழ்வியல் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளிலோ அல்லது வழிபாட்டு விழாக்களிலோ ஆட்டக்கரகத்தைப் பயன்படுத்துவதைப் பெரும்பாலும் காண இயலாது. பிராமணரல்லாத உயர்ந்த சாதியினரில் பிள்ளை, முதலியார் ஆகியோர் தங்கள் வாழ்வியல் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் மிகக் குறைந்த அளவிலேயே ஆட்டக்கரகத்தைப் பயன்படுத்து கின்றனர். குறிப்பாக, மதுரை மாவட்டக் கிராமப் பகுதிகளில் இறப்புச் சடங்கு நிகழ்ச்சிகளில் பிள்ளை, முதலியார் ஆகிய சாதியினர் ஆட்டக்கரகத்தைப் பயன்படுத்துகின்றனர். மிகவும் வயதான ஆணோ, பெண்ணோ இறந்துவிட்டால், சவ

ஊர்வலத்தில் ஆட்டக்கரகம் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இத்தகைய சூழல்களில் நிகழ்த்தப்படும் ஆட்டக்கரகத்தில் கலந்துகொள்வதை உயர்ந்த சாதிக்கலைஞர்கள் இழிவாக எண்ணுகின்றனர். ஆனால் பிள்ளை, முதலியார், நாடார், நாயுடு போன்ற உயர்ந்த சாதியினரின் பூப்புச் சடங்கு, திருமணம் போன்ற வாழ்வியல் சடங்கு தொடர்பான நிகழ்ச்சிகளிலும், சிறப்பாக வழிபாட்டு விழாக்களிலும் இடம்பெறும் ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் பங்கு பெறுகின்றனர். தாழ்ந்த சாதியினரின் வாழ்வியல் சடங்குகள் வழிபாட்டுச் சடங்குகள் தொடர்பான நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெறும் ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் மட்டும் பங்கு கொள்கின்றனர். இத்தகைய நிகழ்வுகளில் உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் பங்கு பெறுவதை இழிவாகக் கருதுகின்றனர். தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களைப் பொறுத்தவரை அனைத்து மக்களின் வாழ்வியல், வழிபாடுச் சடங்கு தொடர்பான நிகழ்ச்சிகளில் இடம்பெறும் ஆட்டக்கரக நிகழ்வுகளிலும் பங்குபெறுகின்றனர்.

மேலும் அரசாங்கத்தின் சார்பாக ஏற்பாடு செய்யப்படும் நிகழ்ச்சிகளிலும், பள்ளி, கல்லூரி ஆகிய கல்வி நிலையங்களில் நடக்கும். கலைநிகழ்ச்சிகள், ஆடம்பரமான ஓய்வு விடுதிகளில் தங்கும் வெளிநாட்டவர்களுக்காக ஏற்பாடு செய்யப்படும் நிகழ்ச்சிகள் ஆகியவற்றில் இடம்பெறும் ஆட்டக்கரக நிகழ்வுகளை உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் தலைமையேற்று நிகழ்த்துகிறார்கள். இத்தகைய நிகழ்வுகளிலும் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களை முற்றிலும் ஒதுக்கிவிட இயலாது என்றாலும் உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்களின் கட்டுப்பாட்டின் கீழ்தான் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் பணியாற்ற வேண்டிய நிலையில் உள்ளனர். இதனால் ஆட்டக்கரக நிகழ்வு சிறப்பாக அமைந்து அதற்குக் கிடைக்கக் கூடிய பணம், பாராட்டுதல்கள், புகழ், பெருமை ஆகியவை உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்களையே சென்றடைகின்றன. தொடர்ந்து புகழையும், பணத்தையும் பெறுவதற்காகத் திறமையுள்ள தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களைக் குறைந்த ஊதியத்திற்குப் பயன்படுத்திக் கொள்கின்றனர்.

மேலும், உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் தங்கள் பெயர்களில் ஆட்டக்கரகக் குழுக்களை நடத்தி வருகின்றனர். இதற்குச் சான்றுகளாக மதுரை நகரிலுள்ள 'ஓம் பெரியசாமி ஆட்டக்கரகக் குழு', 'வேலு ஆட்டக்கரகக் குழு' ஆகியவற்றைக் கூறலாம். இக் குழுக்களை நடத்துபவர்கள் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களைப் பல ஆண்டுகளுக்கு ஒப்பந்தம் செய்து கொள்கிறார்கள். ஒரு குழுவின் தலைவருடைய அனுமதியின்றி வேறு குழுவுக்காகத் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் ஆடவோ, இசைக்கவோ செல்ல முடியாது. சுருக்கமாகச் சொன்னால் அவர்கள் அடிமைகளாக நடத்தப்படுகின்றனர். ஆனாலும் கூட தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் பல இன்னல்களையும் பொறுத்துக் கொண்டு உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்களின் தலைமையில் பணி யாற்றி வருகிறார்கள். இதற்குக் காரணம் உயர்ந்த சாதிக் கலை ஞர்கள் பல்வேறு வழிமுறைகளில் பெறும் ஆட்டக்கரக நிகழ்வுக் கான சில வாய்ப்புகளால் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களுக்கும் ஓரளவுக்கு வருமானம் கிடைக்கிறது.

உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் ஆட்டக்கரகக் குழுக்களை நடத்துவதோடு மட்டுமன்றித் தரகர்களாகவும் செயலாற்று கின்றனர். மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் இத்தகைய தரகர்களை நிறையக் காணலாம். இவர்கள் கலை நிகழ்ச்சி அமைப்பாளர்களுக்கும், ஆட்டக்கரகக் கலைஞர் களுக்கும் இடையே தொடர்பாளர்களாகச் செயல்படுகின்றனர். கலைநிகழ்ச்சி அமைப்பாளர்கள் நேரடியாகத் தரகரை அணுகி ஆட்டக்கரக நிகழ்வுக்காகப் பணத்தைக் கொடுத்துச் செல் கின்றனர். தரகர் திறமையான கலைஞர்களை ஒன்றுசேர்த்துக் கலைநிகழ்ச்சிக்கு அனுப்புகின்றார். கலை நிகழ்ச்சி அமைப்பாளர் கொடுத்த பணத்தொகையில் ஒருபகுதியைக் கலைஞர்களுக்குக் கொடுத்துவிட்டு, மீதித் தொகையைத் தரகர் வைத்துக் கொள்கிறார். இத்தொகை 'தரகுத்தொகை' எனப்படுகின்றது. உயர்ந்த சாதித் தரகர்கள் தாழ்ந்த சாதிக்

கலைஞர்களைத் தங்கள் கட்டுப்பாட்டிற்குள் வைத்துக் கொள்கின்றனர். இக்கலைஞர்கள் நேரடியாக ஆட்டக்கரக நிகழ்வுக்கான வாய்ப்புகளைப் பெறவிடாமல் தரகர்கள் பார்த்துக் கொள்கின்றனர். இதனால் தாழ்ந்த சாதி ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் மிகவும் பாதிக்கப் படுகின்றனர்.

உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் நடத்தும் ஆட்டக்கரக குழுக்களாலும், உயர்ந்த சாதித் தரகர்களாலும் பாதிக்கப்பட்ட தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் ஒன்றுசேர்ந்து சில சங்கங்களை நிறுவியிருக்கின்றனர். மதுரை மாநகரிலுள்ள அண்ணா நகரின் வீதிகளுள் ஒன்றான இந்திரா வீதியில் "கிராமியக் கலைஞர்கள் நல்வாழ்வுச் சங்கம்" என்ற பெயரிலும், மதுரை மாநகருக்கு அருகிலுள்ள அவனியாபுரம் என்னும் ஊரில் "கிராமியக் கலை நாதஸ்வரம் நையாண்டி மேளம் கரகாட்டச் சங்கம்" என்ற பெயரிலும் சங்கங்கள் அமைக்கப்பட்டுள்ளன. இச்சங்கங்களில் உறுப்பினர்களாக இருக்கும் கலைஞர்கள் அனைவரும் தாழ்ந்த சாதிகளைச் சேர்ந்தவர்களாவர். அவனியாபுரத்தில் உள்ள சங்கத்தின் உறுப்பினராக இருக்கும் சின்னப்பொண்ணு என்ற பெண் கலைஞர் சங்கத்தின் நோக்கம் குறித்து கீழ்வருமாறு குறிப்பிடுகிறார். "தரகுவேலை பார்க்கிறவர்களால் எங்களுக்கு ஏகப்பட்ட தொல்லை. ஒரு நாள் ஆட்டத்திற்கு ஆயிரம் ரூபாய் வாங்கிக் கொண்டு எங்களுக்கு எண்ணூறு ரூபாய்தான் தருவார்கள். இந்தத் தரகர்களிடம் எங்களில் நிறையப்பேர் ஒப்பந்தப் பத்திரம் எழுதிக் கொடுத்துவிட்டு அடிமைகளைப் போலப் பிழைக்கிறார்கள். இந்த நிலையை மாற்றுவதும், கலைஞர்களிடம் ஒற்றுமையை ஏற்படுத்துவதும் எங்களுடைய சங்கத்தின் நோக்கமாகும்" (அவனியாவுரம் : 7, செப்டம்பர் 1988). தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் சங்கம் அமைத்துத் தங்களுக்குள் ஒற்றுமையை உருவாக்க முயற்சி செய்தபோதும், வாழ்க்கைச் சிக்கல்களுக்கு முன் அவர்களுடைய ஒற்றுமை சிதைந்து போகிறது. தரகர்கள் சில தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களுக்கு ஆட்டக்கரக நிகழ்வுக்கான அதிக வாய்ப்புகளைத் தந்தும்,

ஊதியமாக அதிகமான பணத்தைத் தந்தும் அவர்களைத் தங்கள் பக்கம் இழுத்துக் கொள்கிறாரகள். இதனால் அவர்களிடையே போட்டி ஏற்பட்டு ஒற்றுமை சிதைகிறது. இவ்வாறு, உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களைப் பல்வேறு வழிமுறைகளில் ஆதிக்கம் செலுத்துகிறார்கள்.

உயர்ந்த சாதி, தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களிடையே உறவு இடைவெளி

உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்களும், தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களும் ஆட்டக்கரக நிகழ்ச்சியில் (Programme) கலந்து கொள்ளும்போது அவர்கள் நெருங்கிப் பழகுவதற்கான வாய்ப்பு கிடைக்கிறது. இத்தகைய சூழல்களில் அவர்களுடைய உறவில் இடைவெளி காணப்படுவதை உணர முடிந்தது. உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் உயர்வு மனப்பான்மையோடு தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களிடம் பழகுவதை அறிந்துகொள்ள முடிந்தது. அவர்களிடம் காணப்படுகின்ற சமத்துவமற்ற உறவு நிலையை அவர்களுடைய மொழி வெளிப்படுத்துகிறது. தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் அனைவரும் வயது வேறுபாடின்றி உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் அனைவரையும் “ஐயா, சாமி, தலைவரே” ஆகிய மதிப்பு அழைப்புச் சொற்களைப் பயன்படுத்தி விளிப்பதைக் கேட்டறிய முடிந்தது. மேலும் தாழ்ந்த சாதியைச் சேர்ந்த, வயதில் மூத்த கலைஞர் ஒருவர் உயர்ந்த சாதியைச் சேர்ந்த வயதில் குறைந்த கலைஞர் ஒருவருடன் உரையாடும்போது 'நீங்க' என்ற முன்னிலை மதிப்பு ஒருமைப் பெயரையும், 'அவங்க' என்ற படர்க்கை மதிப்பு ஒருமைப் பெயரையும் பயன்படுத்துவதை அறிய நேர்ந்தது. இதற்கு மாறாக, வயதில் இளையவரான உயர்ந்த சாதிக்கலைஞர், வயதில் மூத்த தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞரை (ஆணாக இருந்தாலும், பெண்ணாக இருந்தாலும்) அவர் களுடைய சிறப்புப் பெயரைக் (Proper Noun) குறிப்பிட்டு விளிப்பதையும், ஆணாக இருந்தால், 'டேய்' என்ற விளிப் பெயரையும் பயன்படுத்தி விளிப்பெயரையும், பெண்ணாக இருந்தால் 'ஏளா' என்ற விளிப்பெயரையும் பயன்படுத்தி

விளிப்பதையும் கேட்டறிய நேர்ந்தது. இத்தகைய மொழிப் பயன்பாடு உயர்ந்த சாதி, தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களிடையே சமத்துவமற்ற உறவு நிலவுவதை உணர்த்துகிறது.

மொழி மட்டுமன்றி, கலைஞர்கள் பெறுகின்ற ஊதியமும் அவர்களுக்கு இடையிலான சமத்துவமற்ற உறவைப் புலப்படுத்து கிறது. ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் நையாண்டி மேளம் இசைக்கும் ஏழு ஆண் கலைஞர்களில் ஒவ்வொருவரும் ஒரு நாள் நிகழ்வுக்கு எழுபது ரூபாய் பெறுகின்றனர். இவர்கள் தாழ்ந்த சாதியைச் சேர்ந்தவர்கள். ஆனால், உயர்ந்த சாதியைச் சேர்ந்த ஆட்டக் கலைஞர் ஒவ்வொருவரும் ஒருநாள் நிகழ்வுக்கு முன்னூறு முதல் முன்னூற்று ஐம்பது வரை பெறுகின்றனர். இசை இசைப்ப வரும், ஆட்டம் ஆடுபவரும் நிகழ்வைப் பொருத்தவரைச் சமமாகப் பங்காற்றுகின்றனர் என்பதில் ஐயமில்லை. மேலும், ஆட்டம் எவ்வளவு முக்கியமோ அந்த அளவுக்கு இசையும் முக்கியம்தான். இருப்பினும் தாழ்ந்த சாதி இசைக் கலைஞர் உயர்ந்த சாதி ஆட்டக் கலைஞரைவிடக் குறைந்த ஊதியத்தையே பெறுகிறார். இதற்கு இன்னொரு வகையில் சமாதானம் கூறலாம். அதாவது நையாண்டி மேளம் இசைப்பவர்களின் எண்ணிக்கை அதிகம் இருப்பதாலும், அவர்களுடைய ஊதியத்தை முடிவு செய்யும்போது ஒவ்வொரு கலைஞருக்கும் இவ்வளவு பணத் தொகை ஊதியம் என முடிவு செய்யாமல், நையாண்டி மேள இசைக் குழுவுக்கு இவ்வளவு பணத்தொகை என முடிவு செய்வ தாலும் அவர்களுக்கு ஆட்டக் கலைஞரைவிடக் குறைந்த ஊதியம் கிடைக்கிறது எனச் சொல்லலாம். ஆனாலும் உயர்ந்த சாதி, தாழ்ந்த சாதி ஆட்டக் கலைஞர்களின் ஊதிய அளவிலும் ஏற்றத் தாழ்வு காணப்படுவதற்கு ஏந்தச் சமாதானமும் கூற முடி யாது. உயர்ந்த சாதி ஆட்டக் கலைஞர்கள் ஒருநாள் நிகழ்வுக்கு ரூபாய் முன்னூறிலிருந்து முன்னூற்று ஐம்பது வரை வாங்குவ தாக முன்னர்க் கூறப்பட்டது. அதே ஆட்டத்தை ஆடுகின்ற தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர் ஒருவர் ரூபாய் நூறிலிருந்து நூறைம்பது வரை ஊதியமாகப் பெறுகிறார். இத்தகைய ஊதிய ஏற்றத் தாழ்

வும் உயர்ந்த சாதி, தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களின் சமூக உறவில் இடைவெளி அதிகமிருப்பதைக் காட்டுகின்றது எனலாம்.

ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களுக்கு மக்கள் தரும் மதிப்பு

மக்கள் ஆட்டக் கரகக் கலைஞர்களுக்கு இரு நிலைகளில் மதிப்புத் தருவதை அறிய முடிந்தது. கலைஞர்களின் திறமையின் அடிப்படையிலும், சாதி அடிப்படையிலும் மதிப்புத் தருகின்றனர். ஆட்டக்கரக நிகழ்வுச் சூழலில் (Performance Context) கலைஞர்களின் சாதி உயர்வுதாழ்வினைக் கணக்கில் கொள்ளாமல் திறமையின் அடிப்படையில் மதிக்கிறார்கள். இதனைச் சற்று விரிவாக விளக்கலாம். கிராமங்களில் உயர்ந்த சாதி மக்களின் வழிபாட்டு விழாக்களில் நிகழ்த்தப்படும் ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்களும், தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களும் பங்குபெறுகின்றனர் என முன்னர் கூறப்பட்டது (5.2.2). ஆட்டக்கரக நிகழ்வைப் பார்த்துக் கொண்டிருக்கும் பார்வையாளர்கள் கலைஞர்களின் திறமையைப் பல்வேறு வழிமுறைகளில் பாராட்டுகிறாாகள். பார்வையாளர்களில் சிலர் கைதட்டல் மூலமாகவும், மகிழ்ச்சியொலி எழுப்புவதன் மூலமாகவும் தங்கள் பாராட்டுணர்வை வெளிப்படுத்துகின்றனர். இன்னும் சிலர் கலைஞர்களுக்குப் பணத்தாள் மாலை, முறுக்கு மாலை, வடை மாலை ஆகியவற்றை அணிவித்து தங்கள் பாராட்டுதல்களை வெளிப்படுத்துகின்றனர். இவ்வாறு பாராட்டும்போது அவர்கள் கலைஞர்களின் சாதி உயர்வு, தாழ்வினைக் கருத்தில் கொள்வதில்லை. கலைஞர்களின் திறமையின் அடிப்படையிலேயே பாராட்டுகின்றனர்.

ஆனால் சமூகச் சூழலில் (Social Context) கலைஞர்களின் சாதிகளின் அடிப்படையில் மக்கள் அவர்களுக்கு மதிப்புத் தருகிறார்கள். கிராமங்களின் வழிபாட்டு விழாவில் ஆட்டக் கரகத்தை நிகழ்த்த வரும் கலைஞர்களை வரவேற்றுப் பேணுகின்ற முறையில் ஏற்றத்தாழ்வு காணப்படுவதை அறியமுடிந்தது. சான்றாக, கலைஞர்களுக்கு உணவளிக்கும் சமயத்தில் தாழ்ந்த

சாதிக் கலைஞர்களை வீட்டு முற்றத்தில் அமரவைத்தோ அல்லது மாடுகட்டும் இடங்களில் அமரவைத்தோ உணவு பரிமாறுகிறார்கள். ஆனால் உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்களை வீட்டிற்குள் அமரவைத்து உணவு பரிமாறுகிறார்கள். உயர்ந்த சாதியைச் சேர்ந்த கலைநிகழ்ச்சி அமைப்பாளர்கள் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களை வீட்டிற்குள் அமரவைப்பதை இழிவாகக் கருதுகின்றனர். இத்தகைய ஏற்றத்தாழ்வுள்ள உபசரிப்பு முறை குறித்துத் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர் ஒருவரிடம் கேட்டபோது "இதை எங்களால் எதிர்த்துக் கேட்க முடியாது. கேட்டால் எங்கள் பிழைப்பில் மண்விழுந்துவிடும்" என்று கூறினார் (செல்லம்மாள் : கைலாசபுரம் : 11 ஜனவரி 1989). மேலும் அதே கலைஞர், "நாங்கள் ஆடும்போது ஜனங்கள் திறமையானவர் களைத் தானே பாராட்டுகிறார்கள். அதுபோதும்" என்று சமாதானம் அடைந்தார். பசியில்லாத வாழ்க்கைக்காகத் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் பலவகைகளில் தங்களுடைய மனத்தைத் தேற்றிக் கொள்கிறார்கள் என்பதனை மேற்குறிப்பிட்ட கலைஞரின் கருத்து புலப்படுத்துகிறது.

மேலும் கலைஞர்கள் வாழ்கின்ற இடச்சூழலின் அடிப்படையிலும் மக்கள் அவர்களை மதிக்கிறார்கள் எனலாம். ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் கிராமங்களிலும், நகரங்களிலும் வாழ்ந்து வருகின்றனர். பொதுவாகக் கிராமங்களில் உயர்ந்த, தாழ்ந்த சாதியினரின் குடியிருப்புகள் தனித்தனியாக அமைந் திருப்பது வழக்காயிருக்கிறது. அதாவது உயர்ந்த சாதியினர் தங்கள் குடியிருப்புகளுக்கு அருகில் தாழ்ந்த சாதியினர் தங்கள் குடியிருப்புகளை அமைத்துக்கொள்ள அனுமதிப்பதில்லை. அதேபோன்று தாழ்ந்த சாதியினர் குடியிருப்புகளுக்கு அருகில் உயர்ந்த சாதியினர் குடியிருப்புகளை அமைத்துக் கொள்வது மில்லை. சான்றாக உயர்ந்த சாதியினர் வாழ்கின்ற இடத்தினை 'முதலியார் தெரு', 'நாடார் தெரு', 'பிள்ளைமார் தெரு' எனவும், தாழ்ந்த சாதியினர்கள் வாழ்கின்ற இடத்தினைப் 'பள்ளர் தெரு', 'சக்கிலியர் தெரு', 'பறையர் தெரு' எனவும் சாதிப்பெயரை

அடைமொழியாகச் சேர்த்துப் பெயரிட்டு அழைக்கிற வழக்கம் இருக்கிறது.

இவ்வாறு அமைந்திருந்தாலும் பொதுவாக உயர்ந்த, தாழ்ந்த சாதி என்ற பகுப்பு முறையே மேலோங்கி இருக்கிறது. அதாவது பிள்ளைமார் தெருவில் நாடார், முதலியார் போன்ற உயர்ந்த சாதியினரின் குடியிருப்புகள் அமைந்திருக்கலாம். ஆனால் தாழ்ந்த சாதியினரின் குடியிருப்புகள் அங்கே அமைவதற்கு அனுமதிப்பதில்லை. இது, ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் ஈடுபட்டுவரும் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களின் குடியிருப்புகள் பிற உயர்ந்த சாதியினரின் குடியிருப்புகளிலிருந்து பிரிந்து தனியே ஒதுக்குப்புறமாக அமைந்திருக்கின்றன என்பதைக் காட்டுகிறது. சான்றாக, மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளிலுள்ள வண்டியூர், சாமநத்தம், கீழமாத்தூர் போன்ற கிராமங்களில் ஆட்டக்கரகத்தில் ஈடுபடும் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களின் குடும்பங்கள் இரண்டு, மூன்று, ஐந்து என்ற எண்ணிக்கையில் வாழ்ந்து வருகின்றன. இவர்களின் வாழ்விடம் தாழ்ந்த சாதியினரின் குடியிருப்புக ளுக்கிடையே அமைந்திருப்பதைக் காணமுடிந்தது. இதே போன்று திருநெல்வேலி மாவட்டம் பகுதிகளிலுள்ள வண்ணாரப்பேட்டை, கல்லிடைக்குறிச்சி, தென்காசி ஆகிய ஊர்களில் முறையே எட்டு, ஐந்து, பத்து என்ற எண்ணிக்கையில் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் குடும்பங்கள் தாழ்ந்த சாதியினர் வாழும் பகுதிகளில் காணப்படுகின்றன.

இத்தகைய கிராமச் சூழலில் வாழ்ந்து வந்த பல ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் தொழில் வாய்ப்புக் கருதி நகரங்களில் வந்து குடியேறினர். மதுரை நகரப் பகுதியிலுள்ள வில்லாபுரம், அவனியாபுரம், முனிச்சாலை, திருநெல்வேலி நகரப் பகுதியி லுள்ள கைலாபுரம், சமாதானபுரம் ஆகிய இடங்களில் வாழ்ந்து வரும் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் குடும்பங்கள் கிராமங்களிலிருந்தே குடிபெயர்ந்து வந்திருக்கின்றன

என்பதை அறிய முடிந்தது. இவ்வாறு நகரங்களில் குடியிருக்கும் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களில் தாழ்ந்த சாதியைச் சேர்ந்தோரின் குடியிருப்புகள் 'சேரி' எனச் சொல்லப்படும் பகுதியிலேயே அமைந்திருக்கின்றன. இச்சேரிகளில் பெரும்பாலும் தாழ்ந்த சாதியினர் குடியிருக் கின்றனர். நகரங்களைப் பொருத்தவரை தாழ்ந்த சாதியினராக இருந்தாலும் பொருளாதார நிலையில் உயர்ந்தவர்களாக இருந்தால் எங்கு வேண்டுமானாலும் வீடுகட்டி வாழலாம். சேரிப்பகுதிகளில் தாழ்ந்த சாதியினர் வாழக்காரணம் அவர்கள் பொருளாதார நிலையில் தாழ்ந்தவர்களாக இருப்பதாலேயே. ஆக ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் தாழ்ந்த சாதியினராகவும் பொருளாதார நிலையில் தாழ்ந்தோராகவும் இருப்பதால் கிராமங்களிலும் நகரங்களிலும் இவர்கள் குடியிருக்கும் இடங்கள் கூடத் தாழ்ந்தவையாக மதிக்கப்படுவதை அறியமுடிகிறது.

ஆட்டக்கரகப் பெண்கலைஞர்களின் சமூக நிலைமைகள்

ஆட்டக்கரகத்தில் பெண்கள் அதிகமாகப் பங்கு பெறுகின்றனர். இப்பெண்கள் அனைவரும் தாழ்ந்த சாதியைச் சேர்ந்தவர்களே. உயர்ந்த சாதிப் பெண்கள் ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் பங்கு பெறுவதில்லை. தெருக்களில் ஆடுவதை அவர்கள் இழிவாகக் கருதுவதே இதற்குக் காரணமாகும்.

பள்ளர், பறையர், சக்கிலியர், குறவர் ஆகிய சாதிகளைச் சேர்ந்த பெண்கள் குழந்தைப் பருவத்திலிருந்தே ஆட்டத்தைக் கற்றுக்கொள்ளத் தொடங்குகின்றனர். தாய்மார்கள் ஆடச் செல்லும்போது தங்கள் பெண் குழந்தைகளையும் உடன் அழைத்துச்சென்று ஆட்டத்தில் ஈடுபடுத்திப் பழக்கி விடுகின்றனர். பெண் குழந்தைகள் இளம்வயதை அடைந்தவுடன் ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் முழுமையாகக் கலந்துகொள்கின்றனர். திருமணம் ஆன பின்னரும் ஆட்டத்தில் பங்குகொள்கின்றனர். வயது முதுமையின் காரணமாக ஆட இயலாதபோதுதான் ஆட்டத்திற்குச் செல்லுவதைத் தவிர்க்கின்றனர். கள

ஆய்வின்போது பெண் கலைஞர்களைப் பேட்டி கண்டபோது பெண்களுக்கே உரிய பல பிரச்சனைகளையும், சில பொதுப் பிரச்சனைகளையும் அறிந்து கொள்ள முடிந்தது.

ஆட்டக்கரகத்தில் ஈடுபட்டு வரும் பெண்கள் பூப்பெய்திய பின்னரே நிறைய பிரச்சனைகளைச் சந்திக்கின்றனர். முதலாவது, இயற்கையே பெண்களுக்குத் தந்துள்ள பிரச்சினையாகும். பெண்கள் மாதந்தோறும் சந்திப்பது மாதவிலக்குப் பிரச்சனை யாகும். மாதத்தின் இம்மூன்று அல்லது நான்கு நாட்களில் அவர்கள் ஆடச் செல்வதைப் பெரும்பாலும் தவிர்க்கின்றனர். வாழ்க்கைக் கட்டாயத்தினால் அந்த நாட்களிலும் ஆடச்செல்லும் போது அவர்கள் மிகுந்த வேதனையை அனுபவிக்கின்றனர்.

திருமணமான பெண்கள் கருவுற்ற பின்னரும் ஆடச் செல்லுகின்றனர். கருவுற்ற ஐந்து மாதங்கள் வரை இவ்வாறு ஆடுகின்றனர். தாங்கள் கருவுற்றிருப்பது பார்வையாளர்களுக்குத் தெரிந்துவிடாமல் இருப்பதற்காக வயிற்றுப் பகுதியை இறுக்க மான ஆடையினால் மறைக்கின்றனர். பெண்கள் கருவுற்ற பின்னரும் ஆடுவதால் பல நேரங்களில் கரு கலைந்து உடல்நலம் பாதிக்கப்படுகின்றனர். திருமணமான பெண்கலைஞர்கள் குழந்தையைப் பெற்றெடுத்த பின்னரும் பல துன்பங்களைச் சந்திக்கின்றனர். ஆட்டக்கரக நிகழ்ச்சிக்குச் செல்லும்போது குழந்தையையும் தன்னோடு எடுத்துச்செல்ல வேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது. செல்லும் இடங்களில் குழந்தையைப் பராமரிப்பது பெண் கலைஞர்களுக்குப் பெரும் பிரச்சினையாக உள்ளது. மேலும் பெண் கலைஞர் ஒருவர் தாய்மையுற்றவர் என்பது பார்வையாளர்களுக்குத் தெரிந்தால் அப்பெண் கலைஞருக்கு ஆடுவதற்கான வாய்ப்பு குறைகிறது. எனவே கலை நிகழ்ச்சி களுக்குச் செல்லும் இடங்களுக்கு குழந்தையை எடுத்துச் செல்வதைப் பல பெண் கலைஞர்கள் தவிர்க்கின்றனர். இதனால் தாய்க்கும் குழந்தைக்கும் உள்ள உறவு பாதிக்கப்படுகிறது.

திருமணமாகாத இளம்பெண் கலைஞர்களும் பல்வேறு பிரச்சனைகளைச் சந்திக்கின்றனர். கலை நிகழ்ச்சிக்குச் செல்லும் இடங்களில் இவர்களுக்குப் பாதுகாப்பு அவசியமாகிறது. கிராமங்களைப் பொறுத்தவரை நிலவுடைமையாளர்களால் இப்பெண் கலைஞர்களுக்கு இடையூறு நேரிடுகிறது. மற்ற இடங்களில் நிகழ்ச்சி அமைப்பாளர்கள் துன்பம் தருகின்றனர். பெண் கலைஞர்கள், தங்களுடைய வறுமையின் காரணமாக இத்தகைய துன்பங்களையெல்லாம் சமாளித்து ஆட்டக்கரகத்தில் ஈடுபட்டு வருகின்றனர்.

பெண்கலைஞர்களின் குடும்பச் சிக்கல்கள்

வருமானத்தின் பொருட்டே தாழ்ந்த சாதிப் பெண்கள் ஆட்டக்கரகத்தில் ஈடுபட்டு வருகின்றனர். இளம் வயதில் ஒரு பெண் தன் பெற்றோர்களுக்காக ஆட்டக்கரகத்தில் ஈடுபடுகின்றாள். திருமணமான பின்னர்த் தன்னுடைய கணவனுக்காகவும் குழந்தைகளுக்காகவும் ஆட்டத்திற்குச் செல்லுகிறாள். கணவன் தன் மனைவி ஆட்டத்திற்குச் செல்லுவதைத் தடுப்பதில்லை. பெண் கலைஞர்களின் கணவன்மார் பலர் ஆட்டக்கரகத்தில் கோமாளியாகவோ, நையாண்டிமேளம் இசைப்பவராகவோ பணியாற்றுகின்றனர். எனவே கணவன், மனைவி இருவரும் ஆட்டக்கரகத்தில் ஈடுபடுவதின் வாயிலாகக் குடும்பத்தின் வருமானத்தைப் பெருக்கிக் கொள்ள முடிகிறது. ஆனால் இவ்வாறு கணவன் மனைவி இருவரும் ஆட்டக் கரகத்தில் ஈடுபடுவதில் சிக்கல் உள்ளது. முதல் சிக்கல், இருவரும் ஒரே குழுவில் இடம்பெற முடிவதில்லை. கணவன் ஒரு குழுவிலும், மனைவி இன்னொரு குழுவிலுமாக இடம்பெற்று வெவ்வேறு ஊர்களுக்குச் செல்ல நேரிடுகிறது. இதனால் இவர்களுடைய குழந்தைகளின் நலனில் அக்கறை செலுத்த முடிவதில்லை. இதன் விளைவாகக் குழந்தைகளுக்கும் பெற்றோருக்கும் இடையிலான உறவு பாதிக்கப்படுகிறது. அதோடு பல நாட்கள் கணவன் மனைவி பிரிந்திருக்க வேண்டியிருப்பதால் கணவன் - மனைவி உறவும் பாதிக்கப் படுகின்றது. கணவன், மனைவி இருவருக்கும் ஆட்டக்கரக

நிகழ்வுக்கு வாய்ப்பு கிடைக்காத காலங்களில் குடும்பத்தில் பொருளாதாரச் சிக்கல்கள் தோன்றுகின்றன.

பெரும்பாலான குடும்பங்களில் கணவன்மார் குடிகாரர்களாக இருப்பதை அறிய முடிந்தது. பெண்கலைஞர்களுக்கு இவர்களால் துன்பம் நேரிடுகிறது. சில நேரங்களில் இவர்களுக்கிடையே முரண்பாடு முற்றி மணமுறிவு ஏற்பட்டு விடுகிறது. மணமுறிவு ஏற்படும்போதும் பெண்கலைஞர்கள் கலங்குவதில்லை. அவர்கள் ஆட்டக்கரகத்தின் மூலம் வருமானம் ஈட்டமுடியும் என்பதால் வாழ்க்கையைத் தைரியத்துடன் எதிர்நோக்குகின்றனர். கணவனிடமிருந்து பிரிந்த பின்னர்ப் பெண் கலைஞர் வேறு ஆடவரை மணந்து கொள்கின்றார். இத்தகைய மறுமணமுறை ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களால் அங்கீரிக்கப்பட்டதாக விளங்குகிறது.

இதுவரை ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் சாதிகள் குறித்தும், அவர்களிடம் காணப்படும் சாதி உயர்வு, தாழ்வுகள் குறித்தும், உயர்ந்த சாதிக்கலைஞர்களின் ஆதிக்கம் குறித்தும், உயர்ந்த சாதி, தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களுக்கிடையே நிலவும் உறவு குறித்தும், மக்கள் கலைஞர்களை மதிக்கும் முறை குறித்தும், பெண் கலைஞர்களின் சமூக நிலைமைகள் குறித்தும் விளக்கப்பட்டன. இனி ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் பொருளாதார நிலைமை குறித்து விளக்கும் முயற்சி மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் பொருளாதார நிலைமைகளை அறிந்துகொள்வதற்கு ஆதாரங்களாக அவர்கள் வாழும் உறைவிடத்தின் தன்மை, உணவு, உடை முறைகள், கல்வி நிலை ஆகியவை விளங்குகின்றன.

உறைவிடத்தின் தன்மை

ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்துவரும் உறைவிடத்தின் தன்மை குறித்து முதலில் விளக்கப்படுகிறது. சான்றாக

மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள அகிலாபுரம், கீரைத்துறை ஆகிய ஊர்களையும், திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலுள்ள கல்லிடைக் குறிச்சி, சமாதானபுரம் ஆகிய ஊர்களையும் எடுத்துக் கொள்ளலாம். இவ்வூர்களில் வாழ்ந்துவரும் தாழ்ந்த சாதி ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் வீடுகள் மண்சுவராலானவை. அவற்றில் கூரைகள் வைக்கோல், பனை ஓலை, தென்னை ஓலை, சம்பை ஆகியவற்றால் வேயப்பட்டுள்ளன. சாணத்தால் மெழுகப்பட்ட மண்தளத்தினைக் கொண்டுள்ளன. வீட்டிற்கு வெளியே சுவரை ஒட்டியதான திண்ணைகள் அமைக்கப் பட்டுள்ளன. தடுப்பில்லாத ஒரே அறையினைக் கொண்டுள்ள வீட்டின் உள்ளே ஓரமாக அடுக்களை அல்லது சமயலறை அமைந்துள்ளது. இத்தகைய அமைப்புடைய வீடுகளிலேயே மேற்கூறிய ஊர்களில் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் வாழ்ந்து வருகின்றனர் என்பதை அறிய முடிந்தது. இவ்வீடுகள் கலைஞர்களின் தாழ்ந்த பொருளாதார நிலைமையைப் பறைசாற்றுகின்றன.

கிராமங்களைப் பொருத்தவரை ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் தாங்கள் குடியிருப்பதற்கு வேண்டிய குடிசையைத் தாங்களாகவே குறைந்த பொருட்செலவில் உருவாக்கிக் கொள்கின்றனர். ஆனால் நகரங்களில் குடியிருக்கும் ஆட்டக் கரகக் கலைஞர்களக்கு இதுபோன்ற வாய்ப்புக் கிடைப்பதில்லை. மேலும் நகரங்களில் சொந்தவீடு கட்டுவதற்குரிய பொருள்வசதி அவர்களிடம் இல்லை. எனவே வாடகை வீடுகளில் தங்க வேண்டிய கட்டாயநிலை ஏற்படுகிறது. சான்றாக, திருநெல்வேலி மாவட்டத்தின் மையப்பகுதியில் அமைந்திருக்கும் கைலாசபுரம் எனும் ஊரில் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் வீடுகள் நாற்பத்தைந்து வரை உள்ளன. இவற்றுள் முப்பத்து நான்கு வீடுகள் ஓட்டு வீடுகளாகவும், பதினொரு வீடுகள் கூரை வீடுகளாகவும் இருப்பதை அறிய முடிந்தது. இவ்வீடுகளில் முப்பது வீடுகள் வாடகை வீடுகளாகவும், மீதமுள்ள பதினைந்து வீடுகளில் ஏழு வீடுகள் ஒத்திக்கு வாங்கப்பட்ட வீடுகளாகவும், எட்டு வீடுகள்

சொந்தமானவையாகவும் உள்ளன என்பதைக் கள ஆய்வுத் தரவுகளின் மூலம் அறிய முடிந்தது. இதேபோன்று மதுரை மாவட்டப் பகுதியில் அமைந்திருக்கும் முனிச்சாலை எனும் ஊரில் உள்ள ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் இருபத்தெட்டு வீடுகளில் பத்தொன்பது வீடுகள் வாடகை வீடுகளாகவும், ஒன்பது வீடுகள் சொந்த வீடுகளாகவும் இருப்பதை அறிய முடிந்தது. மேற்சுட்டிய இரு ஊர்களில் வாழ்ந்துவரும் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் தாங்கள் வாழும் வீட்டிற்கு வாடகைப் பணமாக எழுபத்தைந்து ரூபாயிலிருந்து நூற்று ஐம்பது ரூபாய் வரை கொடுத்து வருகின்றனர். இப்பணம் தங்களின் ஆட்டக்கரக நிகழ்வு மூலம் கிடைக்கும் வருமானத்திலிருந்து கொடுக்கப்படுகிறது.

மதுரை மாவட்டப் பகுதியில் வாழ்ந்து வரும் உயர்ந்த சாதி ஆண் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் வீடுகள் பெரும்பாலும் இரண்டு அல்லது மூன்று அறைகள் கொண்ட காரைவீடுகளாக உள்ளன. இவ்வீடுகளுக்கு வாடகைப் பணமாக நூற்றி ஐம்பது ரூபாயிலிருந்து இருநூற்றி ஐம்பது ரூபாய் வரை கொடுத்து வருகின்றனர் இவ் உறைவிடத்தின் தன்மையைக் கொண்டு பார்க்கும்போது தாழ்ந்த சாதி ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களைவிட உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் பொருளாதார நிலையில் உயர்ந்தவர்களாக இருக்கின்றனர் என்பதை அறிய முடிந்தது.

உணவு முறை

மதுரை மாவட்டம் வடக்குத் தாலுகாவிலுள்ள நரிமேடு எனும் ஊரில் வாழ்ந்துவரும் பதினைந்து ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் குடும்பங்களிலிருந்தும் பெறப்பட்ட தகவல்களின் அடிப்படையில் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் உணவு முறைப் பழக்கம் குறித்து விளக்கப்படுகிறது.

இவ் இருபத்தைந்து குடும்பங்களும் ஆட்டக்கரக நிகழ்வுமூலம் கிடைக்கும் வருமானத்திலிருந்தே தங்களுக்குத் தேவையான உணவுப் பொருள்களை வாங்கிக் கொள்கின்றனர்.

ஆட்டத்திற்கு வாய்ப்பு கிடைக்காத நாட்களில் தங்களுக்கு வேண்டிய உணவுப் பொருட்களை வாங்குவதற்குப் பிற உயர்ந்த சாதியினரிடமிருந்து கடனாகப் பணம் பெறுகின்றனர். இக்கடனை ஆட்டக்கரக நிகழ்வின்முலம் கிடைக்கும் வருமானத் திலிருந்தே கொடுத்து வருகின்றனர். இதனைத் தகவலாளர் ஒருவரின் கீழ்க்கண்ட கூற்றின் மூலம் அறிந்துகொள்ளலாம். "ஆட்டத்தொழில் இல்லாத நாட்களில் உயர்ந்த சாதியினரிடம் வட்டிக்குப் பணம் வாங்கிச் சாப்பிடுவோம். மீண்டும் அப்பணத்தை ஆட்டக்கரகத் தொழிலுக்குச் சென்று வந்தவுடன் வட்டியும் முதலுமாகச் செலுத்திவிடுவோம். இப்படியே எங்கள் வாழ்க்கை சென்று கொண்டிருக்கிறது" (பொன்னாயிரம்: பாளையங்கோட்டை: 1 ஜூலை 1989). இதிலிருந்து ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் தங்கள் கலைத் தொழிலின் மூலம் உணவுத் தேவையைக்கூட நிறைவு செய்துகொள்ள முடியாத நிலையில் வாழ்ந்துவருகின்றனர் என்பதை அறிய முடிகிறது.

மேற்சுட்டிய இருபத்தைந்து குடும்பங்களில் பெரும் பாலான குடும்பங்கள் இரவு வேளையில் சமைக்கின்ற உணவினையே மறுநாள் காலையிலும் வைத்துக் கொள்கின்றன. மதிய வேளைகளில் உணவு சமைத்தல் என்பது இக்கலைக் குடும்பங்களில் அரிதாகவே காணப்படுகிறது. பசியைப் போக்குவதற்காக உணவு விடுதிகளில் வாங்கிச் சாப்பிடும் பழக்கமும் இவர்களிடம் இருந்து வருகிறது. வெளியூர்களுக்கு ஆட்டத்திற்குச் செல்லும்போது அக்குடும்பங்களில் வயது முதிர்ந்த பெண்கள் இருந்தால் சமையல் நடைபெறுகிறது. இல்லாவிட்டால் உணவு விடுதிகளில் குழந்தைகள் சாப்பிடு வதற்காகப் பணம் கொடுத்துவிட்டுச் செல்கின்றனர்.

ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் குடும்பத்தில் இரண்டு அல்லது மூன்று பெண்குழந்தைகள் இருந்தால் அக்குடும்பத்தின் வருமானம் கூடுகிறது. பதினைந்து வயதானவுடன் பெண்களை ஆட்டத்தொழிலில் ஈடுபடுத்திவிடுகின்றனர். இதனால் ஒருநாள் நிகழ்ச்சிக்கு ஒருவருக்கு நூறு ரூபாய் வீதம் மூன்று நபருக்கும் சேர்த்து முன்னூறு ரூபாய் வரை ஊதியம் கிடைக்கின்றது. இது

போன்ற வருமானத்தைப் பெறும் குடும்பங்களில் உணவுத் தேவை ஓரளவு நிறைவுசெய்யப்படுகிறது. பெண்குழந்தைகள் இல்லாத குடும்பங்களில் ஆட்டக்கரகத்தில் ஈடுபட்டுவரும் தாய்க்கு வயதானவுடன் ஆடமுடியாத நிலை ஏற்படும்போது வருமானம் குறைகிறது. இதனால் அக்குடும்பங்கள் வறுமையில் வாட வேண்டிய நிலை ஏற்படுகிறது. ஆண்கள் ஆட்டத்தொழில் மூலம் ஊதியம் பெற்றாலும் அவர்கள் அதிகமான குடிப்பழக்கம் உடையவர்களாக இருப்பதால் குடும்பப் பராமரிப்புக்குக் குறைந்த பணத்தையே கொடுக்கின்றனர். சான்றாக ஒரு நாள் நிகழ்ச்சிக்கு நூறு ரூபாய் ஊதியம் பெற்றால், குடும்பத்திற்கு முப்பது அல்லது நாற்பது ரூபாயே கொடுக்கின்றனர். இதனால் உணவுத் தேவையை நிறைவு செய்ய முடியாத நிலை ஏற்படுகிறது. எனவே ஆட்டக்கரகத்தில் ஈடுபடும் குடும்பத்தினர் ஆண் குழந்தைகளை விடப் பெண் குழந்தைகளையே அதிகம் விரும்புகின்றனர். இக்காலத்தில் ஆண் குழந்தைகளையே அதிகம் விரும்புகின்ற பெரும்பாலான மக்களிடமிருந்து இக்கலைஞர்கள் வேறுபடு கிறார்கள்.

உடைமுறை

ஆட்டக்கரகத்தில் ஈடுபடும் கலைஞர்களின் குடும்பத் திலுள்ள ஆண்களும், பெண்களும் ஆடை அணியும் முறை குறித்து இப்பகுதியில் விளக்கப்படுகிறது. இக்குடும்பங்களி லுள்ள ஐம்பது வயதிற்கும் மேற்பட்ட வயது முதிர்ந்த ஆண், பெண்களிடம் மேற்சட்டை அணிந்துகொள்ளும் வழக்கமில்லை. ஆண்கள் துண்டாலும், பெண்கள் சேலையாலும் மேல் உடம்பை மறைத்துக் கொள்கின்றனர். நடுத்தர வயதினரும், குழந்தைகளும் அழுக்குப்படிந்த உடைகளையும், கிழிந்த உடைகளையும் அணிந்திருக்கின்றனர். சான்றாக மதுரை மாவட்டத்திலுள்ள செனாய் நகர் எனும் ஊரிலும், திருநெல்வேலி மாவட்டத்திலுள்ள கல்லிடைக்குறிச்சி எனும் ஊரிலும் வாழ்ந்துவரும் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் குடும்பத்திலுள்ளவர்கள் மேற்கூறப்பட்டுள்ள முறையிலேயே ஆடைகளை அணிந்திருக்கின்றனர். இக் குடும்பத்தினர் எப்பொழுதெல்லாம் புதிய உடைகள் வாங்கு கின்றனர் என்பதைக் கீழ்கண்ட தகவலாளர் கூற்று

புலப்படுத்துகிறது. "எங்கள் குடும்பங்களில் நடைபெறும் காதுகுத்து, பூப்புச் சடங்கு, திருமணம் ஆகிய சடங்கு நாட்களிலும் தீபாவளி, பொங்கல் போன்ற சிறப்பு நாட்களிலும் குறைந்த விலையில் புதிய உடைகளை வாங்கி உடுத்திக் கொள்ளுவோம்" (மாரியப்பன் : செனாய் நகர் : 13 பிப்ரவரி 1990). இக்கருத்திலிருந்து ஆடைகளுக்காக அதிகமான பணத்தைச் செலவு செய்ய முடியாதவர்களாக வாழ்ந்து வருகின்றனர் என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

கல்வி நிலை

மதுரை, திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள் வாழும் இடங்கள் குறித்து முதல் இயலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது (1.2.1.1). இவ்விடங்களில் சுமார் நூற்று எண்பது குடும்பங்கள் வாழ்ந்து வருகின்றன. இக் குடும்பங்களில் பள்ளிக்குச் சென்று கல்வியறிவு பெற்றவர்கள் மட்டும் கணக்கில் கொள்ளப்பட்டு விளக்கம் தரப்படுகின்றது. கல்வி நிலையை மூன்றாகப் பகுத்துக் கொள்ளலாம். அவை: 1. தொடக்க கல்வியைச் (ஒன்று முதல் ஐந்தாம் வகுப்பு வரை) சுமார் தொண்ணூற்றியிரண்டு நபர்கள் பெற்றுள்ளனர். இவர்களில் எழுபத்தெட்டுப்பேர் ஆண்களாகவும், பதினான்கு பேர் பெண்களாகவும் உள்ளனர். அடுத்து உயர்நிலைக் கல்வியை (ஐந்தாம் வகுப்பு முதல் பத்தாம் வகுப்பு வரை) சுமார் இருபத்திரெண்டு நபர்கள் பெற்றுள்ளனர். இவர்களில் பத்தொன்பது பேர் ஆண்களாகவும் மூன்று பேர் பெண் களாகவும் உள்ளனர். கல்லூரிப் படிப்பினை நான்கு ஆண்களும், ஒரு பெண்ணும் முடித்துள்ளனர். இவ்வாறு களஆய்வு செய்துள்ள நூற்றி எண்பது குடும்பங்களில் கல்வி கற்றுள்ளவர் கள் சுமார் நூற்றிப்பத்தொன்பது பேர் உள்ளனர் என்பதைக் கண்டறிய முடிந்தது. இவ்வெண்ணிக்கையை வைத்துப் பார்க்கும்போது ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் குடும்பத்தினர் கல்வி அறிவில் மிகவும் பின்தங்கியவர்களாகவே இருக்கின்றனர் என்பது புலப்படுகிறது. இதற்குச் சில காரணங்களைக் குறிப்பிடலாம். அதாவது ஆட்டக்கரகக் கலையில் ஈடுபட்டு வரும் பெற்றோர்களிடம் குழந்தைகளைக் கற்வி கற்க வைக்க

வேண்டும் என்ற எண்ணம் குறைவாக இருப்பதைக் காண முடிந்தது. இதற்கு மாறாகக் குழந்தைகள் எப்பொழுது வருமானத்தைத் தேடித்தருவார்கள் என்ற எதிர்பார்ப்பே பெற்றோர்களிடம் இருந்துவருகிறது. இதனால் சிறுவயதிலேயே குழந்தைகளை ஆட்டத்தொழிலில் ஈடுபடுத்திவிடுகின்றனர். மேலும் குழந்தைகளைத் தொடர்ந்து கல்வி கற்க வைக்காததற்கும் பொருளாதார நிலைமையே காரணமாக இருக்கிறது. அதாவது இவர்களுடைய குழந்தைகள் தொடக்கக் கல்வியை அரசுப் பள்ளிகளில் இலவசமாகப் பெறுகின்றனர். அப்போது அதிகமான பணம் செலவு செய்யவேண்டிய நிலை ஏற்படுவதில்லை. இதனால்தான் தொடக்கக்கல்வி பெற்றவர்களின் எண்ணிக்கை அதிகமிருக்கிறது. ஆனால் அதற்கும் மேலே படிக்க வைப்பதற்குப் பணம் தேவைப்படுவதால் அவர்களுடைய படிப்பை நிறுத்திவிட்டு ஆட்டத்தொழிலைப் பழக்கிவிடுகின்றனர்.

மேற்கூறிய விளக்கங்களிலிருந்து ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் சமூகப் பொருளாதார நிலைமைகளை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது. இனி கணியான் கூத்துக் கலைஞர்களின் சமூகப் பொருளாதார நிலைமைகள் விளக்கப்படுகின்றன.

இந்துக் கணியான்களும், கிறிஸ்தவக் கணியான்களும்

திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் கணியான்களின் வாழ்விடங்கள் குறித்து முதல் இயலில் விளக்கப்பட்டுள்ளது (1.21.4). மதுரை மாவட்டப் பகுதிகளில் கணியான் இனத்தவர்கள் காணப்படவில்லை. திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதிகளில் இருநூற்று ஐம்பதுக்கும் குறைவான கணியான் குடும்பங்கள் வாழ்ந்து வருகின்றன என்பதைக் களஆய்வின் மூலம் அறிந்துகொள்ள முடிந்தது. இந்த இருநூற்று ஐம்பது குடும்பங்களில் ஐம்பது குடும்பங்கள்வரை கிறிஸ்துவ சமயத்திற்கு மாறிவிட்டன. இவற்றில் பல குடும்பங்கள் திருநெல்வேலி மாவட்டம் இராதாபுரம் தாலுகாவிலுள்ள வடக்கன்குளம் எனும் ஊரில் வாழ்ந்து வருகின்றன. சில குடும்பங்கள் சென்னையிலுள்ள எம்.ஜி.ஆர். நகரில் வாழ்ந்து வருகின்றன.

கணியான்கள் கிறிஸ்துவ சமயத்திற்கு மாறியதற்கான சமூகக் காரணங்கள்

தமிழகத்தில் சமயப் பணியாற்ற வந்த கிறிஸ்துவ பாதிரிமார்களால் "19-ஆம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் குமரி, நெல்லை மாவட்டங்களில் சமயப்பணி தீவிரமடையத் தொடங்கியது. அவர்கள் தங்கள் சமயப் பணியை ஆரம்பிக்கும் பொழுது குமரி, நெல்லை மாவட்டங்களில் சாதிய முறையும் சமூக அமைப்பும் மிக இழிவான நிலையில் இருந்தன. தாழ்த்தப்பட்ட வகுப்பினர் குடைகள் பிடிப்பதற்கும், கால்களில் செருப்புகள் அணிவதற்கும் பெண்கள் தண்ணீர்க் குடத்தை இடுப்பில் எடுத்துச் செல்வதற்கும் அனுமதிக்கப்படவில்லை. கூலியில்லாமல் அரசாங்க வேலைகள் செய்வதற்கும் சத்திரியகுல மக்களுக்கு ஏவல் வேலைகள் செய்வதற்கும் பயன்படுத்தப் பட்டனர்" (Mateer : 1870 : 41). மேலும் "இவர்கள் பல கொடிய வரிகளுக்கு உள்ளாக்கப்பட்டிருந்தனர். கொடிய சாதிக் கட்டுப்பாடுகளும், சமூக அடக்குமுறைகளும் வழக்கத்தில் இருந்தன. இவற்றை மீறுபவர்கள் கடுமையாகத் தண்டிக்கப் பட்டனர். இக்கொடுமைகளின் காரணமாகவும், சமூக மரியாதைக்காகவும் பெரும்பாலான தாழ்த்தப்பட்ட மக்கள் கிறிஸ்துவத்தைத் தழுவினர்" (Nagam Aiya : 1906 : 831). இக்கருத்துக்களைக் கொண்டு பார்க்கும்போது நெல்லை மாவட்டத்தில் வாழ்ந்து வந்த, வருகின்ற கணியான் எனும் மலைச்சாதியினரும் சாதியக் கொடுமையிலிருந்து விடுதலை பெறுவதற்காகவும் அதன்மூலம் சமூகத்தில் மதிப்பினை வளர்த்துக் கொள்வதற்காகவும், பொருளாதாரத்தில் முன்னேற்றம் காண்பதற்காகவும் கிறிஸ்துவ சமயத்திற்கு மாறியுள்ளனர். இதனைத் தகவலாளர் கூற்று மூலம் அறிந்துகொள்ள முடிந்தது. "கிறிஸ்துவ ஆலயங்களில் தாழ்ந்த சாதியான எங்களுக்கும் சமஉரிமை கிடைத்தது. சாதி என்ற பெயரில் அவர்கள் எங்களை ஒதுக்கவில்லை. எங்கள் குழந்தைகளுக்கு இலவசமாகக் கல்வி கற்றுக் கொடுத்தனர். உணவுப் பொருட்கள் கூட குறைந்த விலையில் தரப்பட்டது. இதனால்தான் நாங்கள் கிறிஸ்துவ மதத்திற்கு மாறினோம் என்று கூறினர்" (சேசுராஜா: வடக்கன் குளம்: 17 மார்ச் 1990).

இவ்வாறு சாதிய ஏற்றத் தாழ்வுகளைப் பயன்படுத்தி கிறிஸ்துவ சமயத்தைப் பரப்பிய அயல்நாட்டப் பாதிரிமார்கள் சாதிக்கு அடுத்த நிலையில் பண்பாட்டுப் பிரச்சனையில் கவனம் செலுத்தினர். இதனால் சமயம் மாறிய கிறிஸ்துவர்களிடையே அயல்நாட்டு வழிபாட்டுமுறை, நடை உடை பாவனைகள், மேற்கத்திய இசையில் அமைந்த பாடல்கள் போன்றவை திணிக்கப்பட்டன. ஆனாலும் கிறிஸ்துவ சமயத்திற்கு மாறியவர்கள் காலங்காலமாகப் பின்பற்றி வந்த பண்பாட்டு முறையை முற்றிலும் உடைத்தெறிந்து கிறிஸ்துவ பண்பாட்டினை முழுமையாக ஏற்க இயலவில்லை. இப்பண்பாட்டுப் பிரச்சினையைத் தீர்க்க, கிறிஸ்துவ பாதிரிமார்கள் இந்திய மண்ணிற்கு ஏற்ற கிறிஸ்துவப் பண்பாட்டுப் பாரம்பரியத்தை உருவாக்கும் பணியில் இறங்கினார். இந்திய பழம் இசைக்கு ஏற்ப உருவாக்கிய கிறிஸ்தவப் பாடல்கள், நாட்டுப்புறப் பாடல் சந்தங்களில் அமைந்த கிறிஸ்துவப் பாடல்கள் போன்றவற்றை அறிமுகம் செய்தனர். அயல்நாட்டுப் பாதிரிமார்களின் இத்தகைய முயற்சி சமயம் மாறிய கிறிஸ்தவர்களிடையே தங்களுக்கென ஒரு பண்பாட்டுப் பாரம்பரியத்தை உருவாக்கும் ஆர்வத்தைத் தூண்டியது. இதனால் இவர்கள் மரபுவழியாக வழக்கிலிருந்த பல கலைவடிவங்களைக் கிறிஸ்துவப் பாரம்பரியத்திற்கு உள்வாங்கினர். வழக்கிலிருந்த நாட்டுப்புறப்பாடல் சந்தங்களில் தாங்கள் அறிந்த கிறிஸ்தவப் போதனைகள், விவிலியக் கதை நிகழ்ச்சிகள் போன்றவற்றை மையமாகக் கொண்டு கிறிஸ்துவ நாட்டுப்புறப் பாடல்களை உருவாக்கினர். மேலும் பல நிகழ்கலைகளையும் பயன்படுத்தினர். சான்றாகக் கும்மி, களியலாட்டம், கோலாட்டம் போன்ற நாட்டுப்புற நிகழ்கலை வடிவங்களில் கீர்த்தனைப் பாடல்களைப் பயன்படுத்தினர். ஆனால் சடங்குச் சார்புச் சூழலோடு மிக நெருங்கிய தொடர்புடைய கணியான்கூத்தில் மேற்கூறிய மாற்றங்கள் நிகழவில்லை. அதாவது கணியான் கூத்தினைக் கிறிஸ்துவ சமயப் பிரச்சாரத்திற்குப் பயன்படுத்த இயலவில்லை. இதனால் கிறிஸ்தவ சமயத்திற்கு மாறிய கணியான்கள் தங்களின் பரம்பரைத் தொழிலாகிய கணியான் கூத்துக் கலை நிகழ்வை

விடுத்து, தாங்கள் சார்ந்திருக்கும் சமயத்தின்மூலம் பெற்ற அனுபவத்தால் நவீன இசைக்கருவிகளை இசைப்பதற்குப் பயிற்சிபெற்று பிறசாதியினரின் வாழ்வியல் சடங்குகளிலும், கிறிஸ்துவக்கோயில் வழிபாட்டுச் சடங்கிலும் இசைத்து வருகின்றனர்.

இந்துக் கணியான்கள், கிறிஸ்தவ கணியான்கள் உறவு வேறுபாடு

கிறிஸ்தவ சமயத்திற்கு மாறிய கணியான்கள் தாங்கள் சமூக மதிப்பில் உயர்ந்தவர்களாகக் கருதினர். அதாவது சமூக மதிப்பில் தாழ்ந்த மலைச்சாதி வகுப்பினைச் சேர்ந்த இவர்கள் கிறிஸ்துவ சமயத்திற்கு மாறியதால் பிற்படுத்தப்பட்ட வகுப்பினைச் சேர்ந்தவர்களாகின்றனர். இம் மதிப்பின் காரணமாக இந்துக் கணியான்களுக்கும், கிறிஸ்துவக் கணியான் களுக்குமிடையே உறவு நிலைகளில் வேறுபாடு தோன்றுகிறது. சான்றாகக் கிறஸ்துவக் கணியான்கள் இந்துக் கணியான்களோடு திருமண உறவு வைத்துக்கொள்ள வேண்டும் என்றால் இந்துக் கணியான்கள் கிறிஸ்துவ சமயத்திற்கு மாறும்படிக் கட்டாயப் படுத்தப்படுகின்றனர். அவ்வாறு மாற மறுத்தால் கிறிஸ்துவக் கணியான்கள் இந்துக் கணியான்களோடு திருமண உறவு வைத்துக் கொள்வது என்பது தவிர்க்கப்படுகிறது. இதற்குக் காரணம் கிறிஸ்துவ சமயத்தினால் சமூக மதிப்பைப் பெற்ற கிறிஸ்துவக் கணியான்கள் இந்துக் கணியான்களோடு திருமண உறவைப் புதுப்பித்துக் கொள்வதன் மூலம் தங்கள் மதிப்பை இழந்துவிடுவதாகக் கருதுகின்றனர். இதனால் கிறிஸ்தவ, இந்துக் கணியான்களுக்கிடையே திருமண உறவு என்பது அரிதாகக் காணப்படுகிறது. இவ்வுறவு நிலை வேறுபாட்டிற்கு இன்னும் சில காரணங்களைக் கூறலாம்.

கிறிஸ்துவப் பள்ளிகளில் கிறிஸ்துவக் கணியான்களால் இலவசக் கல்வியைப் பெற முடிந்தது. சான்றாக வடக்கன்குளம் எனும் ஊரில் வாழ்ந்து வரும் ஐம்பது கிறிஸ்துவக் கணியான்

குடும்பங்களில் பதினேழுபேர் உயர்நிலைக் கல்வியையும், ஆறுபேர் கல்லூரிக் கல்வியையும் கற்றுள்ளனர். இவர்களில் ஏழு ஆண்களும், மூன்று பெண்களும் கிறிஸ்துவப் பள்ளிகளில் ஆசிரியர்களாகப் பணியாற்றி வருகின்றனர். ஆறு ஆண்கள் அரசாங்க வேலை பார்க்கின்றனர். இவற்றைக் கொண்டு பார்க்கும்போது இந்துக் கணியான்களைக் காட்டிலும் கல்வி அறிவிலும், பணிநிலையிலும் முன்னேறியவர்களாக விளங்கு வதால் பொருளாதார நிலையிலும் இவர்கள் உயர்ந்தவர்களாக விளங்குகின்றனர் என்பதை அறிய முடிந்தது. இவ் ஏற்றத் தாழ்வின் காரணமாக உறவு நிலைகளிலும் பாதிப்பு ஏற்பட் டுள்ளது.

பெரும்பான்மைச் சாதியினரிடையே காணியான் சாதியினரின் இடம்

திருநெல்வேலி மாவட்டத்தின் ஒவ்வொர் ஊரிலும் இரண்டு குடும்பங்கள், ஐந்து குடும்பங்கள், பத்துக் குடும்பங்கள் என்ற முறையில் கணியான் குடும்பத்தினர் பரவலாகப் பிரிந்து வாழ்ந்து வருகின்றனர். இம்மாவட்டத்திலுள்ள அனைத்து ஊர்களிலும் சிறுதெய்வக் கோயில்கள் இருக்கின்றன. இவ்வினத் தவர்கள் பல்வேறு ஊர்களில் பிரிந்து வாழ்ந்து வருவதால் தாங்கள் குடியிருக்கும் ஊரினைச் சுற்றி இருக்கும் பல்வேறு கிராமத் தெய்வங்களின் கொடை விழாக்களுக்குச் செல்ல இயலுகிறது. எனவே இம்மாவட்டத்தில் தங்களின் தொழில் கருதியே இவ்வாறு பிரிந்து வாழ்ந்து வருகின்றனர் என்பதை அறிய முடிந்தது

இக்கணியான் இனத்தவர்களின் குடியிருப்புகள் ஒவ்வோர் ஊரிலும் உயர்ந்த சாதியினரின் குடியிருப்புகளிலிருந்து ஒதுக்குப்புறமாக, தாழ்ந்த சாதியினர் குடியிருக்கும் பகதியில் அமைந்திருக்கின்றன. சான்றாகத் திருநெல்வேலி மாவட்டப் பகுதியிலுள்ள ஸ்ரீவைகுண்டம், காரியாண்டி, நாமநேரி ஆகிய ஊர்களில் 'கணியான் குடியிருப்பு' என்ற பெயரிலும், 'கணியான்

காலனி' என்ற பெயரிலும் குடியிருப்புகள் அமைந்திருப்பதைக் காணமுடிந்தது. ஆனால் சமூகத்தில் தாழ்த்தப்பட்ட இனத்தவர்களான பள்ளர், பறையர், சக்கிலியர் போன்ற சாதியினரோடு எவ்விதத் தொடர்பும் வைத்துக்கொள்வதில்லை. காரணம் அவர்களைவிடத் தங்களை உயர்ந்தவர்கள் என்று கருதிக் கொள்கின்றனர். இக்கருத்தினை ஆய்வுக்குட்பட்ட பல ஊர்களில் வாழ்ந்துவரும் கணியான்களிடம் கண்ட பேட்டிச் செய்தியின் மூலம் அறியமுடிந்தது (தங்கப்பன்: ஆரைக்குளம்: 13 ஏப்ரல் 1989).

கணியான் இனத்தவர்கள் பிற உயர்ந்த சாதியினரால் தீண்டத்தகாதவர்களாகவே மதிக்கப்படுகின்றனர். இவர்களைப் 'பறைக் கணியான்' என்று அழைக்கும் வழக்கம் இன்றும் கிராமங்களில் உள்ளது. ஆனால் திருநெல்வேலி மாவட்டக் கணியான்கள் தங்களைத் 'தெய்வக் கணியான்கள்' என்றும் கூறிக்கொள்கின்றனர்.

உயர்ந்த சாதியினரின் சுடலைமாடன், இசக்கியம்மன், பேச்சியம்மன் போன்ற நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டு விழாக்களில் கணியான்கூத்து நிகழ்த்தப்படுகின்றது. இந்நாட்டுப் புறத் தெய்வ வழிபாட்டின் போது கணியான் இனத்தவர்களுக்கு மரியாதை கொடுக்கப்படுகிறது. "மேளதாளங்கள் இல்லா விட்டாலும் பரவாயில்லை. கணியானின் மகுட இசையும், ஆட்டமும் இல்லாமல் கொடை நடத்த முடியாது" (கண்ணன்: நம்பியூத்து: 3 ஜனவரி 1989) என்ற கூற்று கணியான்களின் முக்கியத்துவத்தை உணர்த்துகிறது.

இவ்வாறு நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கில் கணியான் இனத்தவர்களுக்கு உயர்ந்த சாதியினர் கொடுக்கும் மதிப்பினைப் பிற காலங்களில் காணமுடிவதில்லை. திருவிழாக் காலம் தவிர மற்றக் காலங்களில் கணியான்களைத் தீண்டத் தகாதவர்களாகவே உயர்ந்த சாதியினர் மதிக்கின்றனர். உயர்ந்த

சாதியினரின் வாழ்வியல் சடங்குகளிலும், பெருந்தெய்வ வழிபாட்டிலும் கணியான் கூத்தினை நிகழ்த்துவது கிடையாது. எனவே நாட்டுப்புறத் தெய்வ வழிபாட்டுச் சடங்கில் கணியான் இனத்தவர்களுக்குக் கிடைக்கும் மதிப்பே உயர்ந்த சாதியினரிடமிருந்து கிடைக்கும் பெருமதிப்பாக உள்ளது.

இதுவரை இந்துக் கணியான்கள் கிறிஸ்துவ மதத்திற்கு மாறியதற்கான சமூகக் காரணங்கள், கிறிஸ்துவக் கணியானுக்கும், இந்துக்கணியானுக்கும் இடையே உள்ள வேறுபாடு, பெரும் பான்மை உயர்ந்த சாதியினரிடம் காணியான் சாதியினர் பெரும் இடம் ஆகியன குறித்து விளக்கப்பட்டது.

இனி இக்கணியான்களின் பொருளாதார நிலைமை குறித்து விளக்கப்படுகிறது. கணியான்களின் பொருளாதார நிலைமை, வாழும் உறைவிடத்தின் தன்மை, உணவுமுறைப் பழக்க வழக்கங்கள், ஆடை அணிகலன்கள், கல்விநிலை, தொழில் ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் புலப்படுத்தப்படுகிறது.

உறைவிடத்தின் தன்மை

கணியான்களின் வீடுகள் பெரும்பான்மையும் கூரை வேய்ந்தவையாக உள்ளன. ஒரு சில வீடுகள் ஓட்டு வீடுகளாக இருக்கின்றன. இவர்கள் கிராமங்களில் வாழ்ந்து வருவதால் சொந்தமான வீடுகளை அமைத்துக் கொள்ள முடிகிறது. சான்றாக ஆரைக்குளம், பாப்பாக்குடி, சிவல் போன்ற கிராமங்களில் கணியான்கள் சொந்த வீட்டில் வாழ்ந்து வருவதை அறிய முடிந்தது. சில ஊர்களில் வாழும் கணியான்கள் அரசால் உருவாக்கப்பட்டுள்ள குடியிருப்புகளில் வாழ்ந்து வருகின்றனர். குறிப்பாக ஸ்ரீவைகுண்டம், தச்சநல்லூர் போன்ற ஊர்களில் உள்ள கணியான்கள் அரசு குடியிருப்புகளில் வாழ்ந்து வருகின்றனர் என்பதைக் களஆய்வின்மூலம் அறிய முடிந்தது. ஆக, கணியான்களுடைய உறைவிடங்களை அடிப்படையாகக் கொண்டு நோக்கும்போது அவர்களுடைய பொருளாதார நிலை இரங்கத்தக்கதாகவே உள்ளது.

உணவுமுறை

கணியான்களுக்குச் சொந்தமாக வேளாண்மை நிலம் கிடையாது. கணியான்கூத்துத் தொழில் மூலம் கிடைக்கும் வருமானத்தைக் கொண்டே உணவுப் பொருட்களை வாங்கி உண்ணுகின்றனர். ஆண்கள் கூத்திற்குச் சென்றுவிடுவதால் பெண்களும் குழந்தைகளும் மட்டுமே வீட்டில் உணவு உண்ணுகின்றனர். கணியான்கூத்து நிகழ்த்தும் ஆடவர்கள் வழிபாட்டு விழா அமைப்பாளர்கள் கொடுக்கும் உணவை உண்ணுகின்றனர். இவர்கள் ஒருமாதத்தில் எட்டு அல்லது பத்து நாட்கள் வீட்டில் தங்குவதில்லை. கூத்து நிகழ்த்துவதற்காகச் சென்று விடுகின்றனர். எனவே மாதத்தில் இருபது நாட்கள்தான் ஆண்கள் வீட்டில் தங்கி உணவு உண்ணுகின்றனர். கூத்து நிகழ்த்துவதற்கு வாய்ப்புக் கிடைக்காதபோது வேளாண்மைக் கூலிவேலைகளைச் செய்தே தங்களுடைய உணவுத்தேவையை நிறைவு செய்கின்றனர். கணியான்களடைய எளிமையான உணவுமுறையிலிருந்து அவர்களுடைய தாழ்ந்த பொருளாதார நிலைமையை உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது.

ஆடை அணிகலன்கள்

கணியான்கள் ஆண்டுதோறும் வழிபாடு செய்துவரும் குலதெய்வமான தங்கம்மன் வழிபாட்டு நாளன்று மட்டும் குறைந்த விலையில் புதிய உடைகளை வாங்கி அணிகின்றனர். ஒரு குடும்பத்தில் கூத்துப் பயிற்சி பெற்ற கலைஞர்கள் இரண்டு அல்லது மூன்று பேர் இருந்தால் அக்குடும்பத்தின் வருமானம் மற்ற குடும்ப வருமானத்தைவிட அதிகமாக இருக்கின்றது. இதுபோன்று வருமானம் அதிகம் உள்ள குடும்பங்களில் சற்று விலைஉயர்ந்த ஆடைகளை வாங்கி அணிகின்றனர். கணியான் குடும்பப் பெண்கள் தங்கமுலாம் பூசப்பட்ட நகைகளை வாங்கி அணிந்து கொள்கின்றனர். இவர்களில் தங்க நகைகள் அணிவது என்பது அரிதாகவே காணப்படுகிறது. ஆக, கணியான்களின் ஆடை, அணிகலன்கள் அவர்களுடைய தாழ்ந்த பொருளாதார நிலைமைக்குச் சாட்சிகளாக உள்ளன.

கல்விநிலை

திருநெல்வேலி மாவட்டத்தில் வாழ்ந்துவரும் கணியான் குடும்பங்களில் தொடக்கக் கல்வி மட்டும் சுமார் நூற்று இருபத்து நான்குபேர் பெற்றுள்ளனர். இவர்களில் தொண்ணூற்று ஒன்பது பேர் ஆண்களாகவும், இருபத்தைந்து பேர் பெண்களாகவும் உள்ளனர். உயர்நிலைக் கல்வியோடு நின்றுகொண்டவர்கள் முப்பத்தெட்டுபேர் உள்ளனர். இவர் களில் இருபத்தொன்பது பேர் ஆண்களாகவும், ஒன்பதுபேர் பெண்களாகவும் உள்ளனர். கல்லூரிப் படிப்பினை ஒன்பது ஆண்களும், ஒரு பெண்ணும் பெற்றுள்ளனர். ஆக, கணியான் குடும்பங்களில் கல்வி அறிவு பெற்றவர்கள் நூற்று தொண்ணூற்றி ரண்டு பேர் உள்ளனர் என்பதைக் கள ஆய்வுப் பேட்டிச் செய்தியின்மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிந்தது. இப்புள்ளி விவரத்தை வைத்துப் பார்க்கும்போது கணியான் கலைஞர்களின் குடும்பத்தினர் கல்வி அறிவில் மிகவும் பின்தங்கியவர்களாகவே இருக்கின்றனர் என்பது புலப்படுகிறது. இவர்கள் கல்வி பெறுவதற்கான வாய்ப்புகளைப் பயன்படுத்திக்கொள்ள இவர்களால் இயலவில்லை என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது.

தொழில்

கணியான் இனப் பெண்கள் பனை ஒலையில் பெட்டி, கொட்டான், கூடை ஆகியவற்றைப் பின்னி விற்று வருகின்றனர். இத்தொழிலுக்கு முதலீடு செய்ய வேண்டியிருப்பதால் இன்றைய நிலையில் இத்தொழிலைச் செய்வது குறைந்து, முதலீடு செய்யத் தேவையில்லாத உடனே வருமானம் கிடைக்கக் கூடிய பீடிசுற்றுதல் தொழிலைக் கற்றுக் கொண்டுள்ளனர். இதன்மூலம் ஒருநாளைக்கு ஐந்து ரூபாய் வரை வருமானம் பெறுகின்றனர். வீட்டில் உள்ள சிறு பெண்கள், முதியவர்கள் அனைவரும் இத்தொழிலைச் செய்து வருகின்றனர். பெட்டி முடைதல், பீடி சுற்றுதல் இவ்விரண்டு தொழில் தவிர இச்சாதிப் பெண்களுக்கு வேறு தொழில் எதுவும் தெரியாத நிலையிலேயே வாழ்ந்து வருகின்றனர்.

கணியான் சாதியில் ஆண்களின் முழுநேரத் தொழிலாகக் கணியான்கூத்து இடம்பெறுகிறது. இக்கூத்து பரம்பரைத் தொழிலாகவும், குலத் தொழிலாகவும் கொள்ளப்படுகிறது. இவர்கள் ஒருநாள் நிகழ்ச்சிக்கு எண்ணூறு ரூபாய்க்கும் குறையாமல் வாங்குகின்றனர். இதனைப் பங்கு பிரிக்கும்போது அண்ணாவிக்கு இருமடங்கும், மற்றவர்களுக்கு ஒரு மடங்குமாகப் பிரித்துக் கொள்கின்றனர். குழுவில் ஏழுநபர்கள் இருபபதால் ஒருவருக்கு நூறு ரூபாய் வீதமும், அண்ணாவிக்கு இருநூறு ரூபாய் வீதமும் கிடைக்கும். இந்த வருமானத்தைக் கொண்டு அடுத்த நிகழ்ச்சிக்குச் செல்லும்வரை குடும்பத் தேவைகளை நிறைவேற்றிக் கொள்கின்றனர். ஆனால் இவ்வருமானம் போதுமானதாக இருப்பதில்லை. எனவே வட்டிக்குக் கடன்வாங்கித் தங்கள் குடும்பத் தேவைகளை நிறைவு செய்கின்றனர். சில கணியான் குடும்பங்கள் வாங்கிய கடனுக்கு வட்டி கொடுக்க முடியாமல் திணறுவதையும் கள ஆய்வின் மூலம் அறிந்து கொள்ள முடிந்தது.

கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகளுக்கான காரணங்கள்

ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்கள், கணியான் கூத்துக் கலைஞர்கள் ஆகியோரின் இன்றைய சமூக, பொருளாதார நிலைமை குறித்து முன் பகுதியில் விளக்கப்பட்டது. இத்தகைய நிலைமைகளுக்கான காரணங்களைக் கண்டறிந்து விளக்கும் முயற்றி இப்பகுதியில் மேற்கொள்ளப்படுகிறது.

இக்காலத் தமிழ்ச் சமுதாயத்தில் ஆட்டக்கரகமும் கணியான்கூத்தும் சடங்குச் சூழல்களிலும் சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களிலும் நிகழ்த்தப்படுகின்றன. ஆட்டக்கரகம் இவ்விரு சூழல்களிலும் சமமான அளவில் நிகழ்த்தப்பட்டு வருவதைக் காணமுடிகிறது. ஆனால் கணியான்கூத்து சடங்குச் சூழலிலேயே அதிக அளவில் நிகழ்த்தப்படுகின்றது. சடங்குச் சார்பில்லாச் சூழல்களில் மிகக் குறைந்த அளவிலேயே நிகழ்த்தப்பட்டு வருகிறது. இவ்விரு நிகழ்கலைகளும் இக்காலச் சமூகத்தில் 'இலாபகரமான உழைப்பாக' (Productive Labour) விளங்குகின்றன.

இதன் அர்த்தம் இவ்விரு நிகழ்கலைகளின் மூலம் கலைஞர்கள் அதிக இலாபத்தை ஈட்டுகின்றனர் என்பதன்று. இவ்விரு நிகழ்கலைகளும் பணத்திற்காக நிகழ்த்தப்படுகின்றன என்பதே அர்த்தமாகும். அதாவது இவ்வளவு மணிநேரம் நிகழ்த்துவதற்கு இவ்வளவு பணம் வேண்டும் எனக் கலைஞர்கள் தம் கலைத்திறமையை அல்லது உழைப்பை விலைபேசுகின்றனர்.

நிலமானியச் சமூக அமைப்பில் ஆட்டக்கரகமும் கணியான் கூத்தும் 'இலாபகரமற்ற உழைப்பாக' (Unproductive Labour) விளங்கின. அதாவது கலைஞர்கள் தம் கலைத் திறமையை அல்லது உழைப்பை விலைபேசி விற்கவில்லை. நிலவுடைமையாளர்களும், கிராம மக்களும் கலைஞர்களுக்கு உணவுப் பொருட்களையும் மற்றும் பரிசுப் பொருட்களையும் அளித்து அவர்களையும் அவர்களுடைய நிகழ்கலைகளையும் பாதுகாத்து வந்தனர். இது குறித்து கோ. கேசவனின் கீழ்க்கண்ட கருத்தும் குறிப்பிடத்தக்கது. "அப்போது (நிலமானியச் சமூகக் காலத்தின் போது) புரவலர்கள், ஜமீன்தார்கள், மடாதிபதிகள், நிலப்பிரபுக்கள் ஆகியோர் ஆதரவில் கலைஞர்கள் இருந்தனர். கலைஞர்களுக்கு மானியம், பரிசுகள், சன்மானம், வெகுமதி என்பனவெல்லாம் தரப்படுவ துண்டு. இவைகளுக்குப் பதிலாக - மாற்றாக - புரவலர்கள் கலைப்படைப்புக்களைப் பெற்றார்கள். ஆனால் அவற்றை அவர்கள் விற்கவில்லை" *(1984 : 152)*. இதிலிருந்து நிலமானியச் சமூகத்தில் நாட்டுப்புற நிகழ்கலைகளுக்குப் பயன் மதிப்பு இருந்ததே தவிர பரிவர்த்தனை மதிப்பு இருந்ததில்லை என்பதை அறிந்துகொள்ள முடிகிறது

ஆனால், இக்காலச் சமூகத்தில் ஆட்டக்கரகம், கணியான்கூத்து ஆகியவற்றிற்குப் பரிவர்த்தனை மதிப்பு இருந்ததை அறியமுடிகிறது. இதற்கான காரணத்தை அறிந்து கொள்வது அவசியமாகும். இக்காலச் சமூகத்தில் இயந்திர உற்பத்திமுறையின் அசுரவேக வளர்ச்சியினால் பண்டங்கள் பெருமளவில் உற்பத்தி செய்யப்படுகின்றன. இப்பண்டங்களின் மீது இவற்றை உற்பத்தி செய்த உழைப்பாளர்களுக்கு எவ்வித

உரிமையும் இல்லாமல் போகிறது. உழைப்பாளர்கள் தங்களுடைய உழைப்பை முதலாளிக்கு விற்றுவிடுகின்றார்கள். அதாவது முதலாளி ஒரு பண்டத்தை வாங்குவதைப் போன்று உழைப்பாளிகளின் உழைப்பையும் வாங்கிவிடுகின்றான். உற்பத்தி செய்யப்பட்ட பண்டங்களின் விலையை முதலாளி நிர்ணயம் செய்யும்போது, தான் வாங்கிய உழைப்பின் மதிப்பையும் சேர்த்தே நிர்ணயம் செய்கிறார்.

இத்தகைய வணிகச் சமூகச் சூழலில் உழைப்பு மட்டுமன்றி கல்வி, கலை, இலக்கியம் ஆகியவையும் பண்டங் களாகவே மதிக்கப்படுகின்றன. அதாவது இவை பண்டங் களைபோன்றே விலைபேசி விற்கப்படுகின்றன. சான்றாக, ஒரு திரைப்படம் பல கலைஞர்களின் உழைப்பால் உற்பத்தி செய்யப்படுகின்றது. கலைஞர்களின் உழைப்பைத் திரைப்படத் தயாரிப்பாளர் விலைபேசி வாங்கி அவ்விலைமதிப்பை உற்பத்தி செய்யப்பட்ட திரைப்படத்தின் விலைமதிப்போடு சேர்த்து இலாபகரமான விலைக்கு அத்திரைப்படத்தை விற்றுவிடுகின்றார். இதிலிருந்து, கலைஞர்களின் கலைத்திறமை அல்லது உழைப்பு, திரைப்படம் என்ற ஆக்கக்கலை ஆகியவை பண்டங்களாக மதிக்கப்படுவதை உணர்ந்துகொள்ள முடிகிறது.

இந்த வணிகச் சூழல் நாட்டுப்புறக் கலைகளையும் பாதிக்கத்தான் செய்கிறது. திரைப்படக் கலை உருவாக்கத்திற்கும் நாட்டுப்புறக் கலை உருவாக்கத்திற்கும் வேறுபாடு காணப் படுவது உண்மைதான். ஆனால் கலையானது பண்டமாக மதிக்கப்படுகிறது என்பது நாட்டுப்புறக் கலைக்கும் பொருந்தும். அதாவது நாட்டுப்புறக் கலைகளும் இவ்வணிகச் சமூகத்தில் பண்டங்களைப் போன்று விற்கப்படுவதை அறியமுடிகிறது.

ஆட்டக்கரகமும், கணியான்கூத்தும் கலைஞர்களின் உழைப்பினால் உருவாக்கப்படுகின்றன. இவ்வாறு உருவாக்கப் படும் கலைப் பண்டத்தைக் கலைஞர்களே நேரடியாக நுகர்வோர்க்கு விற்பதையும், இடைத்தரகர்கள் மூலமாக விற்பதையும் காணலாம். ஆட்டக்கரகத்தைப் பொருத்தவரை

பெரும்பாலும் அது இடைத்தரகர்களின் மூலமாகவே விற்கப்படுகின்றது. கணியான்கூத்தைப் பொருத்தவரை கலைஞர்களே நேரடியாக நுகர்வோர்க்கு விற்கிறார்கள். இவ்வாறு விற்றுக் கிடைக்கும் பணத்தைக் கணியான் கூத்துக் கலைஞர்கள் தங்களுக்குள் பகிர்ந்து கொள்கிறார்கள். இத்தகைய பகிர்வு முறையில் ஏற்றத்தாழ்வு காணப்படுகின்றது. கணியான் கூத்தில் மகுடம் இசைப்போர், ஆட்டம் ஆடுவோர் ஆகியோரை விடப் பாட்டுப்பாடும் அண்ணாவி அதிகப் பணத்தை ஊதியமாகப் பெறுகிறார். அண்ணாவி கணியான் கூத்துக் கலைஞர் குழுவுக்குத் தலைவராக விளங்குவதால்தான் அவர் ஊதியத் தொகையை அதிகமாகப் பெறுகிறார். வேளாண்மைத் தொழிலில் 'கொத்தன் கூலி' என்ற ஒருவகை ஊதியமுறை உண்டு. நிலத்தில் வேலை செய்வதற்கான தொழிலாளர்களைத் தேர்வு செய்து அழைத்துவருபவர் கொத்தன் என அழைக்கப்படுகிறார். இக்கொத்தனும் மற்றத் தொழிலாளர்களோடு சேர்ந்து வேலை செய்வார். ஆனால், சக தொழிலாளர் பெறுகின்ற ஊதியத்தை விட அதிக ஊதியத்தைக் கொத்தன் பெறுவார். இத்தகைய கொத்தனையும் ஒருவகையான தரகராகக் கொள்ளலாம். கொத்தனைப் போன்றே கணியான் கூத்து அண்ணாவியும் செயல்படுகிறார். எனவேதான் அவர் சக கலைஞர்களைவிட அதிக ஊதியத்தைப் பெறுகிறார்.

ஆட்டக்கரக் கலையைப் பொருத்தவரை கலைஞர்களுக்கும் கலைநிகழ்ச்சி அமைப்பாளர்களுக்கும் இடையே தரகர்கள் செயல்படுகிறார்கள். இத்தரகர்கள் பெரும்பாலும் ஆட்டக்கரகக்கலை உற்பத்தியில் பங்குபெறமாட்டார்கள். இவர்கள் கலைஞர்களின் உழைப்பைக் குறைந்த விலைக்கு வாங்கி கலைநிகழ்ச்சி அமைப்பாளர்களுக்கு அதிக விலைக்கு விற்று இலாபம் ஈட்டுகிறார்கள். எடுத்துக்காட்டாக, தரகர் ஒருவர் ஆட்டக்கரக நிகழ்வுக்கு ஆயிரம் ரூபாய் பெறுகிறார் என்றால் அந்நிகழ்வில் ஈடுபடும் கலைஞர்கள் அனைவர்க்கும் சேர்த்து எண்ணூறு ரூபாய்தான் கொடுப்பார். மீதமுள்ள இருநூறு ரூபாயைத் தரகுத் தொகையாகத் தரகர் வைத்துக்கொள்வார். இவ்வாறு ஆட்டக்கரகக்கலை பண்டம் போன்று விற்கப்

படுவதைக் காணலாம். இக்கலைப் பண்டம் எவ்வளவு அதிகமாக விற்பனையாகிறதோ அவ்வளவுக்குத் தரகுத் தொகையும் அதிகமாகக் கிடைக்கும். எனவே தரகர்கள் ஆட்டக்கரகக்கலை என்ற பண்டத்தின் விற்பனையைப் பெருக்குவதற்கு முயற்சி மேற்கெள்கிறார்கள்.

இத்தகைய கலை வணிகத்தில் போட்டி உருவானது இயல்பாகிறது. ஆட்டக்கரகக் கலை மற்றக் கலைகளோடு வணிகப் போட்டியில் குதிக்க நேரிடுகிறது. குறிப்பாக, பல நவீன தொழில்நுட்பங்களின் துணையுடன் பெரும் மூலதனத்தில் உற்பத்தி செய்யப்படும் திரைப்படக் கலையோடு போட்டிபோட வேண்டிய நிலை ஆட்டக்கரகக் கலைக்கு ஏற்படுகிறது. திரைப்படக் கலைப் பண்டம் மற்றக் கலைப் பண்டங்களின் சுவை அனைத்தையும் தன்னுள் அடக்கியதாக விளங்குகிறது. மேலும், இக் கலைப் பண்டத்தைப் பத்திரிக்கைகளும், விளம்பரங்களும் நுகர்வோர்க்கு அறிமுகம் செய்கின்றன. நுகர்வோரில் உயர்ந்தவர், தாழ்ந்தவர் என்ற வேறுபாடின்றி இக்கலைப் பண்டத்தை நுகர்வதற்கான வாய்ப்பைத் திரையரங்கு கள் உருவாக்கித் தருகின்றன. இத்தகைய வல்லமை வாய்ந்த திரைப்படக் கலையோடு ஆட்டக்கரகக் கலை போட்டிபோட முடியாமல் திணறுகிறது. திரைப்படக் கலைப் பண்டத்தை நுகர்வதற்கு நுகர்வோரே அதனைத் தேடிச் செல்லுகிறாாகள். ஆனால் ஆட்டக்கரகக் கலையோ நுகர்வோரைத் தேடிச் சென்ற போதிலும் அதற்கு நுகர்வோரிடையே வரவேற்பு குறைவாகவே கிடைக்கிறது. ஆட்டக்கரகத்தை விற்று பிழைக்கும் தரகர்கள், அதில் பல புதிய உத்திகளைப் பயன்படுத்தி விற்பனையைப் பெருக்குவதற்கு முயற்சி செய்கிறார்கள். ஆட்டக்கரக நிகழ்வின்போது நாட்டுப்புறப் பாடல்களைப் பயன்படுத்துவதற்கு மாறாகத் திரைப்படப் பாடல்களைப் பயன்படுத்துவதற்குக் கலைஞர்களைத் தரகர்கள் தூண்டுகிறார்கள். மேலும் பாலுணர்வைத் தூண்டுகிற ஆட்டமுறைகள், நகைச்சுவைத் துணுக்குகள் ஆகியவற்றையும் கழைக்கூத்து உத்திகள் சிலவற்றை யும் பயன்படுத்தி நுகர்வோரைத் தம்வயப்படுத்த கலைஞர்கள் முயற்சி செய்கிறார்கள். இத்தகைய புதிய உத்திகளைப்

பயன்படுத்திய போதிலும் திரைப்படக் கலையோடு ஆட்டக் கரகக் கலை போட்டிபோட இயலவில்லை என்பதைக் கள ஆய்விலிருந்து அறிந்துகொள்ள முடிந்தது. ஆட்டக்கரகக் கலைக்கு நுகர்வோரிடம் வரவேற்பு குறையும்போது கலைஞர் களின் வருமானமும் குறைகிறது. இதனால் அவர்களுடைய வாழ்க்கை மிகவும் பாதிக்கப்படுகின்றது. கலைஞர்களின் தாழ்ந்த பொருளாதார நிலைமைக்கு இன்னும் சில காரணங்களும் உண்டு.

இயந்திர உற்பத்தி முறை கிராம மக்களின் வாழ்க்கையிலும் பல மாற்றங்களை ஏற்படுத்தியிருக்கிறது. மனித உடல் உழைப்பை நம்பியிருந்த வேளாண்மை உற்பத்தி முறையில் இயந்திரங்கள் புகுந்ததின் விளைவாகப் பல விளைவுகள் ஏற்பட்டிருக்கின்றன. இக்கருத்தோடு தொடர்புடைய சி.டி. குரியனின் கருத்து இங்குச் சுட்டிக்காட்டத்தக்கது. இவர் "தமிழக கிராமப்புற மாறுதல்கள் - ஓர் ஆய்வு" என்னும் நூலில் கீழ்க்கண்டவாறு குறிப்பிட்டிருக்கின்றார். "நாம் கண்ணுற்ற இந்த ஒட்டு மொத்தமான மாறுதல்கள் வேளாண்மைத் தொழில் நுட்பச் சாதனங்கள் மூலம் தொன்றுதொட்டு வந்த ஒரு பிற்போக்கான வேளாண்மை அமைப்பை நவீனமாக்கியதன் விளைவாக ஏற்பட்டதுதான் என்பது மிக முக்கியம். ஆனால் பரவிய விவசாயத் தொழில்நுட்பத்தின் விளைவு கிராமப்புறச் சமுதாயத்தின் பல்வேறு பிரிவுகளின் மீது பல்வேறுபட்ட விளைவுகளை ஏற்படுத்திவிட்டது" (1986 : 142). இவ்விளைவு களில் முக்கியமானதாகக் கிராம மக்களின் உறவுகளில் விரிசல் ஏற்பட்டதைக் கூறலாம். இது குறித்து விரிவாக விளக்குவது அவசியமாகிறது.

வேளாண்மை உற்பத்தியை இயந்திர மயமாக்கியதன் விளைவாகக் கிராமங்களில் ஏற்பட்ட மாற்றங்கள் குறித்து சி.டி. குரியன் கீழ்வருமாறு கூறுகிறார் : "நவீன கருவிகளைக் கொண்டு தீவிர சாகுபடி செய்தது; சீரிய உற்பத்தி முறை, உயர்ரக விதை, புதிய இடுபொருள்கள் ஆகியவற்றைப் பயன்படுத்தியது; கூட்டுறவு போன்ற அமைப்புகள் மூலம் உற்பத்தியைப் பெருக்கியது போன்றன யாவும் விரும்பிய முறையிலும்,

திட்டமிட்டபடியும் நல்வழியில் நிறைவேற்றப்பட்டன. விரும்பத் தக்க பல மாறுதல்களைப் கொண்டுவந்த செயல்முறைகள் சில எதிர்பாராத விரும்பத்தகாத மாறுதல்களையும் ஏற்படுத்தி விட்டன. சிறு விவசாயிகள் அவர்களுடைய நிலத்தையும் விவசாயத்தையும் விட்டுவிட்டு கூலியாட்களாக மாறவேண்டிய நிர்பந்தம் உருவானது. அவ்வாறு ஏற்பட்ட மாறுதல்களுள் ஒன்று ஏழை மக்களின் வறுமைநிலை பெருமளவில் தொடர்ந்து வந்துள்ளதோடு, காலப்போக்கில் அவர்களின் எண்ணிக்கை அதிகமாகி இருப்பது மற்றொரு விரும்பத்தகாத மாறுதலாகும்" *(1986 : 142).*

கிராமங்களில் விவாசயக் கூலிகள் பெருகியதால் அங்கு வேலை வாய்ப்புகள் குறைந்திருக்கின்றன. இதனால் பலர் நகரங்களுக்குக் குடிபெயர்ந்திருக்கின்றனர். இன்னும் சிலர் கிராமங்களுக்கு அருகாமையில் உள்ள தொழிற்சாலைகளில் பணியாற்றத் தொடங்கியிருக்கின்றனர். இதனால் இவர்களுக்கும் வேளாண்மைத் தொழிலுக்கும் உள்ள தொடர்பு துண்டிக்கப் பட்டிருக்கிறது. இவர்கள் தொழிற்சாலைகளில் சுதந்திரக் கூலிக ளாகப் பணியாற்றுவதால் நிலவுடைமையாளர்களுக்குக் கட்டுப் பட்டு நடப்பதில்லை. தெய்வ வழிபாட்டு விழாவினை நடத்து வதற்காகவும், தனிமனிதர்களுக்கிடையே தோன்றும் பிரச்சினை களைத் தீர்த்து வைப்பதற்காகவும் ஊர்ப்பஞ்சாயத்து அமைப்பில் நிலவுடைமையாளர்களே தலைவர்களாக இருந்து தீர்ப்பு வழங்கினார்கள். அத்தீர்ப்புக்கு ஊர்மக்கள் அனைவரும் முன் காலத்தில் கட்டுப்பட்டார்கள். ஆனால் இக்காலச் சூழலில் நிலவுடைமையாளர்களின் தயவு தேவை இல்லாத மேற்குறிப் பிட்ட தொழிலாளர்கள் பஞ்சாயத்தின் தீர்ப்புக்குக் கட்டுப்பட மறுக்கிறார்கள். இதனால் இத்தொழிலாளர்களுக்கும் நிலவுடை மையாளர்களுக்கும் இடையே முரண்பாடு தோன்றுகிறது.

மேலும், இக்காலத்தில் ஜனநாயக ஆட்சிமுறை நடைமுறையில் இருப்பதால் விவாசயக் கூலிகள் தங்களுடைய

வாழ்க்கைக்குப் பாதுகாப்புத் தேடிக்கொள்வதற்காக ஒன்று பட்டுச் சங்கம் அமைத்துக் கொள்கிறார்கள். இதனால் நிலவுடைமையாளர்களுக்கும் விவசாயக் கூலிகளுக்கும் இடையே முரண்பாடு தோன்றுவதற்கான வாய்ப்புகள் அதிகரித்திருக் கின்றன. பல நேரங்களில் முரண்பாடு முற்றி மோதல்களும் ஏற்பட்டிருக்கின்றன.

இவற்றோடு இக்காலத் தமிழகக் கிராமங்களில் சாதி களின் அடிப்படையிலும் மக்களிடையே பூசல்கள் தோன்று கின்றன. சமூக மாற்றத்தின் விளைவாகத் தாழ்ந்த சாதியினர் வாழ்க்கையில் முன்னேறுவதற்கான வாய்ப்புகளைப் பெறும் போது உயர்ந்த சாதியினரில் சிலர் எரிச்சல் கொள்கின்றனர். இதன் விளைவாகவே சாதிமோதல்கள் உருவாகின்றன.

இவ்வாறு கிராம மக்களின் உறவு பல்வேறு சமூகக் காரணங்களால் பாதிக்கப்படுகின்றது. இதன் விளைவாக, மக்கள் அனைவரும் ஒன்றுகூடி ஆண்டுதோறும் நடத்தி வந்த தெய்வ வழிபாட்டு விழாக்களை முறையாக நடத்த இயலாத நிலை உருவாகிறது. இதனால் ஆண்டுதோறும் நடத்தப்பட்டுவந்த தெய்வ வழிபாட்டுவிழா பல ஆண்டுகளுக்கு ஒருமுறை நடத்தப்படுவதைக் காணமுடிகிறது.

கிராமங்களில் தெய்வ வழிபாட்டு விழாக்கள் தொடர்ந்து முறையாக நடைபெறும்போதுதான் ஆட்டக்கரகம், கணியான் கூத்துக் கலைஞர்களுக்குக் கலைநிகழ்ச்சிக்கான வாய்ப்புகள் கிடைக்கும். இக்காலத்தில் கிராம மக்களின் உறவு சீர்குலைந் திருப்பதின் காரணமாகத் தெய்வ வழிபாட்டு விழாக்கள் முறையாக நடைபெறாததால் கலைஞர்கள் தம் கலைகளை நிகழ்த்துவதற்கான வாய்ப்புகளை இழக்கின்றனர். இதன் விளைவாகவும் கலைஞர்களின் வாருமானம் குறைகிறது. வருமானத்தை ஈட்டுவதற்கு வாய்ப்பில்லாத நிலையில் நாட்டுப்புற நிகழ்கலைக் கலைஞர்கள் எளிய சிறிய வீடுகளில் குடியிருக்க

நேர்கிறது. அவர்கள் அடிப்படைத் தேவையான மூன்றுவேளை உணவைப் பெறுவதற்குக் கூட இயலாமல் தவிக்கிறார்கள். தங்கள் குழந்தைகளைக் கல்வியறிவுடையவர்களாக ஆக்க வேண்டும் என்ற விருப்பம் இருந்தபோதிலும்கூட தாழ்ந்த பொருளாதார நிலைமையின் காரணமாக அவ்விருப்பத்தை நிறைவேற்ற இயலவில்லை.

இவ்வாறு இக்கலைஞர்கள் பொருளாதார நிலையிலும், சமூக நிலையிலும் தாழ்ந்தவர்களாக விளங்குவதால் சமூகத்தில் இவர்களுக்கு மதிப்பு குறைந்து காணப்படுகிறது. இதன் விளைவாக இக்கலைஞர்கள் நிகழ்த்தும் ஆட்டக்கரகம், கணியான்கூத்து ஆகியவையும் மதிப்புக் குறைந்தனவாகக் கருதப்படுகின்றன.

தொகுப்புரை

இந்த இயலில் ஆட்டக்கரகம் மற்றும் கணியான் கூத்துக் கலைஞர்களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் மட்டும் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளன. இவ்வாறு இரண்டு நிகழ்கலைகளில் ஈடுபட்டு வரும் கலைஞர்களின் சமூகப் பொருளாதார நிலைமைகள் குறித்து மட்டும் விளக்குவதற்குரிய காரணங்கள் குறிப்பிடப்பட்டுள்ளன.

ஆட்டக்கரக நிகழ்வில் ஈடுபட்டுவரும் சாதிகள் பிராமணரல்லாத உயர்ந்த சாதிகள் என்றும், தாழ்ந்த சாதிகள் என்றும் வகைப்படுத்தப்பட்டு விளக்கப்பட்டுள்ளன. அடுத்து ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் சாதி உயர்வு, தாழ்வு ஆவிர்களுடைய உறவுகளில் இடைவெளியை எவ்வாறு உருவாக்குகின்றன என்பது குறித்தும் ஆய்வு செய்யப்பட்டுள்ளது. கலைஞர்கள் இணைந்து கலை நிகழ்ச்சிக்குச் செல்லும்போது உயர்ந்த சாதிக் கலைஞர்கள் தாழ்ந்த சாதிக் கலைஞர்களை விளிப்பதற்குப் பயன்படுத்தப்படும் மொழியும் வேறுபடுவது சுட்டிக் காட்டப்பட்டுள்ளது. மேலும் ஆட்டத்தில் பங்குபெறும் கலைஞர்களின் சாதி உயர்வு, தாழ்வுக்கேற்ப ஊதிய அளவில்

ஏற்றத்தாழ்வு காணப்படுவது குறித்தும், நிகழ்ச்சிக்குச் செல்லும் இடங்களில் உணவு உண்ணும் முறையில் காணப்படும் ஏற்றத்தாழ்வு குறித்தும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. அடுத்து, பெண்கலைஞர்களின் சமூகச் சிக்கல்கள் விரிவாக விளக்கப் பட்டுள்ளன. பெண் கலைஞர்களின் பெண்பால் சிக்கல்கள், குடும்பச் சிக்கல்கள், பெண் கலைஞர்களுக்குச் சமூகத்தில் காணப்படும் மதிப்பு நிலைகள் ஆகியவை குறித்தும் விளக்கப் பட்டுள்ளது. ஆட்டக்கரகக் கலைஞர்களின் பொருளாதார நிலைமை குறித்து அவர்கள் வாழும் உறைவிடத்தின் தன்மை, உணவுப் பழக்கம், உடைப் பழக்கம், கல்விநிலை ஆகியவற்றின் அடிப்படையில் விரிவாக ஆராயப்பட்டுள்ளது.

இதற்கு அடுத்த பகுதியில் கணியான் கூத்துக் கலைஞர் களின் சமூக, பொருளாதார நிலைமைகள் விளக்கப்பட்டுள்ளன. கணியான்கள் கிறிஸ்துவ சமயத்திற்கு மாறியதற்கான சமூகக் காரணங்கள் குறித்து ஆராயப்பட்டுள்ளது. அடுத்து, இந்துக் கணியான்களுக்கும், கிறிஸ்துவக் கணியான்களுக்கும் இடையே நிலவும் உறவு வேறுபாடுகள் பற்றியும் பெரும்பான்மைச் சாதியினரிடமிருந்து கணியான் சாதியினரின் வாழ்விடம் தனித்திருப்பது பற்றியும் விளக்கப்பட்டுள்ளன. கணியான் கூத்துக் கலைஞர்களுக்குச் சமூகத்தில் கிடைக்கும் மதிப்பானது, சடங்குச் சூழலில் கிடைக்கும் மதிப்பு, சடங்கச் சார்பில்லாச் சூழலில் கிடைக்கும் மதிப்பு என இரண்டாகப் பகுக்கப்பட்டு விளக்கப்பட்டுள்ளது. மேலும் கணியான்களின் பொருளாதார நிலைமை, அவர்கள் வாழும் உறைவிடத்தின் தன்மை, உணவுப் பழக்கம், உடைப்பழக்கம், கல்விநிலை, தொழில் ஆகியன தொடர்பான தகவல்களின் அடிப்படையில் ஆய்ந்து விளக்கப் பட்டுள்ளது.

துணைநூற்பட்டியல்

தமிழ் நூல்கள்

அகஸ்தியலிங்கம், ச., இராமநாதன், ஆறு., (ப.ஆ), 1987. நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வுக்கோவை தொகுதி - 1,2, இந்தியத் தமிழ் நாட்டுப்புறவியல் கழகம், அண்ணாமலைநகர்.

அந்திரேயேவ், இ.லி., 1987 எங்கெல்சின் "குடும்பம் தனிச் சொத்து அரசு ஆகியவற்றின் தோற்றம்" முன்னேற்றப் பதிப்பகம், மாஸ்கோ.

அப்பாத்துரை, கா., 1971 தென்னாட்டுப் போர்க்களங்கள், பாரிநிலையம், சென்னை.

அப்பாஸ், எம்.ஏ., (மொ.பெ.), 1959 இந்திய கிராமிய நடனங்கள் (முதற்பாகம்) ஔவை நூலகம், சென்னை.

அறவாணன், க. ப., 1984 தமிழரின் தாயகம், உலகத்தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

அறிவுநம்பி, அ., 1989 தமிழகத்தில் தெருக்கூத்து, அமுதன் நூலகம், காரைக்குடி.

அறிவு நம்பி, அ., 1989 நாட்டுப்புறக் களங்கள், சபாநாயகம் அச்சகம், சிதம்பரம்.

ஆளவந்தார், ஆர்., 1981 தமிழர் தோற்கருவிகள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

இராசமாணிக்கனார், 1972 — தமிழகக் கலைகள், பாரிநிலையம், சென்னை.

இராமசுவாமி, மு., 1984 — தோற்பாவை நிழற்கூத்து, பதிப்புத்துறை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை.

இராமநாதன், ஆறு., 1982 — நாட்டுப்புறப் பாடல்கள் காட்டும் தமிழர் வாழ்வியல், மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம்.

இராமநாதன், ஆறு., 1986 — நாட்டுப்புறவியல் ஆய்வுகள், மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம்.

கந்தையாபிள்ளை, ந. சி., 1958 — சைவ சமய வரலாறு, ஆசிரியர் நூற்பதிப்புக்கழகம், சென்னை.

கலாநிதி மௌனகுரு, சி., 1988 — சடங்கிலிருந்து கலை வரை, நாகலிங்கம் நூலாலயம், தெல்லிப்பாளை.

காந்தி, க., 1980 — தமிழர் பழக்கவழக்கங்களும் நம்பிக்கைகளும், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

கார்த்தி, (மொ. பெ.), 1980 — சமுதாய வரலாற்றுச் சுருக்கம், (முதல் பாகம்) நியூ செஞ்சுரி புக் உறவுஸ், சென்னை.

கிருட்டிணசாமி, கு., 1979 — தமிழக நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வு, உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

குணசேகரன், கே.ஏ., *1988* — நாட்டுப்புற மண்ணும் மக்களும், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.

குணசேகரன், கே. ஏ., *1990* — நாட்டுப்புற இசைக்கலை, வைரமணி பதிப்பகம், கீரனூர்.

குரியன், சி. டி., (மொ. பெ.), *1987* — தமிழகக் கிராமப்புற மாறுதல்கள் ஓர் ஆய்வு, வளர்ச்சி ஆராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

கேசவன், கோ., *1979* — மண்ணும் மனித உறவுகளும், சென்னை புக் ஹவுஸ், சென்னை.

கேசவன், கோ., *1981* — பள்ளு இலக்கியம் ஒரு சமூகவியல் பார்வை, அன்னம் வெளியீடு, சிவகங்கை.

கேசவன், கோ., *1984* — இலக்கிய விமர்ச்சனம் ஒரு மார்க்சியப் பார்வை, அன்னம் வெளியீடு, சிவகங்கை.

கேசவன், கோ., *1985* — கதைப் பாடல்களும் சமூகமும், தோழமை வெளியீடு, கும்பகோணம்.

கேசவன், கோ., *1986* — நாட்டுப்புறவியல் ஒரு விளக்கம், புதுமைப் பதிப்பகம், திருச்சி.

கைலாசபதி, க., *1979* — சமூகவியலும் இலக்கியமும், நியூசெஞ்சுரி புக் ஹவுஸ் சென்னை.

கைலாசபதி, க., 1978 — பண்டைத் தமிழர் வாழ்வும் வழிபாடும், பாரிநிலையம், சென்னை.

கோசாம்பி, டி.டி., (மொ. பெ.) 1989 — பண்டைய இந்தியா, அதன் பண்பாடும் நாகரிகமும் பற்றிய வரலாறு, நியூசெஞ்சுரி புக் உறவுஸ், சென்னை.

சக்திவேல், சு., 1980 — தமிழ்நாட்டுப் பழங்குடி மக்கள் வாழ்வும் வரலாறும், மணிவாசகர் நூலகம், சிதம்பரம்.

சக்திவேல், சு., 1983 — நாட்டுப்புற இயல் ஆய்வு, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம்.

சக்திவேல், சு., 1988 — நாட்டுப்புறலியல் நூலடைவு, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை.

சச்சிதானந்தன், வை., 1985 — ஒப்பிலக்கியம் (ஓர் அறிமுகம்) ஆக்ஸ்போர்டு யுனிவர்சிட்டி பிரஸ், டெல்லி.

சடகோபன், வி. வி., 1960 — தென் இந்திய கிராமிய நடனங்கள், சாம்ராஜ் பிரசுரம், சென்னை.

சன்முகசுந்தரம், சு., 1980 — நாட்டுப்புற இலக்கிய வரலாறு, மணிவாசகர் பதிப்பகம், சிதம்பரம்.

சன்முகசுந்தரம், சு., 1982 — நாட்டுப்புற இயல், கற்பக அச்சகம், சென்னை.

சரஸ்வதி வேணுகோபால், இராமசுவாமி, மு., 1976 — கள ஆய்வில் சில அனுபவங்கள், வெற்றிவேல் பிரசுரம், மதுரை.

சாமி, பி. எல்., 1980 — தமிழ் இலக்கியத்தில் தாய்த்தெய்வ வழிபாடு, நியூ செஞ்சுரி புக் உறவுஸ், சென்னை.

சாமுவேல் சுதானந்தா, தே., 1991 — ஆட்டமும் அமைப்பும் - ஒரு நாட்டுப்புற நிகழ்கலை பற்றிய ஆய்வு, பதிப்புத் துறை, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை.

ஜான் ஆசீர்வாதம், 1985 — தமிழர் கூத்துக்கள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

சிங்காரவேலு, ம., 1985 — சமூக சமயம், நியூ செஞ்சுரி புக் உறவுஸ், சென்னை.

சிவ சுப்பிரமணியன், ஆ., 1988 — மந்திரம், சடங்குகள், நியூ செஞ்சுரி புக் உறவுஸ், சென்னை,

சிவசுப்பிரமணியன்,ஆ., (ப.ஆ), 1989 — பூச்சியம்மன் வில்லுப்பாட்டு, நியூசெஞ்சுரி புக் உறவுஸ், சென்னை.

சிட்டி, (மொ. பெ), 1967 — எல்வின் கண்ட பழங்குடி மக்கள், யுனைடெட் பிரிண்டர்ஸ், சென்னை

சீனிவாசன், இரா., 1975 — சக்தி வழிபாடு, ஜெயகுமாரி பதிப்பகம், நாகர்கோவில்.

சுரேந்திரன், ஜே. ஆர்., 1980 — தமிழகக் கிராமிய நடனங்கள், ஓம். பெரியசாமி புராதன கிராமிய நடனம் கலைக்குழு பயிற்சி, மதுரை.

செங்கோ வரதராஜன், 1988 — மேற்குத் தமிழக நாட்டுப்புறவியல் ஓர் ஆய்வு, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.

செல்வராசு, நா., (ப.ஆ), 1991 — நாட்டுப்புறவியலும் கோட்பாடுகளும், அனிச்சம், புதுச்சேரி.

சோமலே, 1974 — தமிழில் மக்கள் மரபும் பண்பாடும், நேசனல் புக் டிரஸ்ட், டெல்லி.

சௌந்தரா, பா., 1981 — ஒயிலாட்டம், திருமகள் நூலகம், தூத்துக்குடி.

ஞானசேகரன், தே., 1987 — மக்கள் வாழ்வில் மந்திரச் சடங்குகள், பார்த்திபன் பதிப்பகம், மதுரை.

ஞானப்பிரகாசம், வி.மி., செல்லயா, க.சி., 1987 — தமிழக நுண்கலைகள், பாரிநிலையம், சென்னை.

தமிழவன், 1982 — ஸ்ட்ரக்சுரலிசம், பாரிவேள் பதிப்பகம், திருநெல்வேலி.

தட்சிணாமூர்த்தி, ஆ., 1973 — தமிழர் நாகரிகமும் பண்பாடும், வெற்றிச் செல்வி வெளியீடு, தஞ்சாவூர்.

தேவநேயன், ஞா., 1962 — தமிழ்நாட்டு விளையாட்டுக்கள், சைவ சித்தாந்த நூற்பதிப்புக் கழகம், சென்னை.

துளசி இராமசாமி, 1985 — நெல்லை மாவட்ட நாட்டுப்புறத் தெய்வங்கள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.

துளசி இராமசாமி, 1983 — கணியான் கூத்தும் சாக்கையர் கூத்தும் - ஓர் ஒப்பீடு, விழிகள், மதுரை.

நடராஜன், எஸ்., 1976 — தமிழர் பண்டிகைகளும் பண்பாடும், பிரதிபா பிரசுரம், சென்னை.

நவநீதக் கிருஷ்ணன், ம., குணசேகரன், கே.ஏ., 1982 — கரகாட்டம், அகரம், சிவகங்கை.

பக்தவச்சல பாரதி, சீ., 1990 — பண்பாட்டு மானிடவியல், மணிவாசகர் பதிப்பகம், சென்னை.

பாலசுப்பிரமணியம், இரா., 1986 — கணியான் கூத்து, சத்யா வெளியீடு, பாளையங்கோட்டை.

பிலோ இருதயநாத், 1970 — மேற்கு மலைவாசிகள், மல்லிகைப் பதிப்பகம், சென்னை.

பிலோ இருதயநாத், 1976	கொங்கு மலைவாசிகள், தமிழ்ச்செல்வி நிலையம், சென்னை.
பெருமாள், ஏ.என்., 1980	தமிழக நாட்டுப்புறக் கலைகள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.
பெருமாள், ஏ.என்., 1982	கும்மிப்பாடல்கள், உலகத் தமிழாராய்ச்சி நிறுவனம், சென்னை.
பெருமாள், ஏ.என்., 1979	தமிழ் நாடகம் - ஓர் ஆய்வு, தமிழ்ப்பதிப்பகம், சென்னை.
மாணிக்கம், ப., (ப.ஆ)., 1983	கட்டபொம்மன் கும்மிப்பாடல், மாநிலத் தமிழ்ச்சங்கம், திருநெல்வேலி.
மீனாட்சி சுந்தரனார்,தெ.பொ., 1973	தமிழும் பிற பண்பாடும், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.
முத்துக்குமாரசாமி, எம்.டி.., 1988	பிற்கால அமைப்பியலும் குறியியலும், தமிழ்த்துறை ஆய்வுமையம், தூயசவேரியர் தன்னாட்சிக் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை.
முத்தையா, இ., 1986	நாட்டுப்புற மருத்து மந்திரச் சடங்குகள், வெண்ணிலா பதிப்பகம், திருப்பரங்குன்றம்.
ராகவன், வே., 1974	நாட்டியக்கலை, கலைமகள் வெளியீடு, சென்னை.
ராஜதுரை, 1979	அந்நியமாதல், கிரியா, சென்னை.

ரூத்பெனிடிக்ட், (மொ.பெ), 1964	பண்பாட்டுக் கோலங்கள், தமிழ் வெளியீட்டுக்கழகம், சென்னை.
லூர்து, தே., 1976	நாட்டார் வழக்காற்றியல் - ஓர் அறிமுகம், எல்மேரி பதிப்பகம், திருநெல்வேலி.
லூர்து, தே., 1981	நாட்டார் வழக்காற்றியல் ஆய்வுகள், பாரிவேள் பதிப்பகம், திருநெல்வேலி.
லூர்து, தே., 1986	நாட்டார் வழக்காற்றியல் கள ஆய்வு, பாரிவேள் பதிப்பகம், திருநெல்வேலி.
வசந்தன், எஸ்.கே., 1986	நாட்டார் வழக்காற்றியல் கள ஆய்வு, பாரிவேள் பதிப்பகம், திருநெல்வேலி.
வளவன், சா., 1985	நாட்டுப்புறவியல் கட்டுரைகள், மைதிலி பதிப்பகம், சென்னை.
வானமாமலை, நா., 1978	தமிழர் பண்பாடும் தத்துவமும், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.
வானமாமலை, நா., 1984	மார்க்ஸீய சமூகஇயல் கொள்கை நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.
வானமாமலை, நா., 1984	பழங்கதைகளும் பழமொழிகளும், நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.

வானமாமலை, நா., 1990 — தமிழர் வரலாறும் பண்பாடும், ஜனசக்தி அச்சகம், சென்னை.

வித்யானந்தன், சு., 1971 — தமிழர் சால்பு, பாரி புத்தகம், சென்னை.

விதாலி புர்னீக்கா, (மொ.பெ.), 1986 — பிறப்பு முதல் இறப்பு வரை, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.

வில்டியூரெண்ட், (மொ.பெ.), 1986 — உலக மதங்கள் ஒரு தத்துவப் பார்வை, நியூ செஞ்சுரி புக் ஹவுஸ், சென்னை.

வெங்கட்சாமிநாதன், 1985 — பாவைக் கூத்து, அன்னம் வெளியீடு, சிவகங்கை.

வேங்கடராமன், சு., 1985 — அரையர் சேவை, தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை.

வேலுச்சாமி, இரா., 1985 — கலையும் வாழ்க்கையும், அன்னம் வெளியீடு, சிவகங்கை.

வேலுச்சாமி, நா., 1986 — கரக ஆட்டக்கலை, தேன்மொழி பதிப்பகம், மதுரை.

வையாபுரிப் பிள்ளை, எஸ்., (ப.ஆ), 1967 — சங்க இலக்கியம் (பாட்டும், தொகையும்), பாரி நிலையம், சென்னை.

வையாபுரிப்பிள்ளை, எஸ்., 1968 — தமிழர் பண்பாடு, தமிழ்ப் புத்தகாலயம், சென்னை.

இதழ்கள் - தமிழ் இதழ்கள்

கணேசலிங்கன், செ., *1985* — 'கலை இலக்கிய உற்பத்தியும் அவற்றின் மதிப்பீடுகளும்', புதிய மனிதன், மாதஇதழ், அக்டோபர் இதழ்: பக். 16:20, நவம்பர் இதழ்: பக். 17-20.

செல்லபெருமாள், ஆ., *1990* — 'போர் பற்றிய மானிடவியல்', நாவாவின் ஆராய்ச்சி, காலாண்டாய்விதழ், தொகுதி-37, பக். 227-240.

துளசி இராமசாமி, *1982* — 'தேவராட்டம்', விழிகள், மாத இதழ், டிசம்பர் இதழ்: பக்.

முத்தையா, இ., சேகர், சோ., *1990* — 'தேவராட்டம் மானிடவியல் அணுகுமுறை', நாவாவின் ஆராய்ச்சி, காலாண்டாய்விதழ், தொகுதி-34, பக். 34-48.

லூர்து, தே., *1987* — 'ஐயனார் வழிபாடு: சமூக உறவும் மோதலும்', நாட்டார் வழக்காற்றியல், தொகுதி-1, எண். 1,2, நாட்டார் வழக்காற்றியல் துறை, தூயசவேரியார் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை, பக். 87-99.

வேதாசலம், வெ., *1985* — 'தமிழ்ச்சமுதாய வரலாற்றில் தன்னுயிர் மாய்த்தல்', நாவாவின் ஆராய்ச்சி, காலாண்டாய்விதழ், தொகுதி-1, பக். 11-20.

வெளியிடப்படாத ஆய்வேடுகள்

அனந்தசயனம், பெ., *1983* — கணியான் ஆட்டம் - ஓர் ஆய்வு, எம்.ஃபில் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை.

கதிரேசன், கு., *1988* — களியலாட்டம், எம்.ஃபில் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை.

குணசேகரன், கே.ஏ., *1985* — நாட்டுப்புற ஆட்டப் பாடல்கள், பிஎச்.டி. ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை.

குமார், ஆர்.சி., *1988* — கொடைவிழா, எம்.ஃபில் பட்ட ஆய்வேடு, தூய சவேரியார் கல்லூரி, பாளையங்கோட்டை.

சண்முகையா, ஆ., *1984* — சிறுதெய்வ வழிபாடுகளும் விழாக்களும், பிஎச்.டி ஆய்வேடு, தெதி. இந்துக் கல்லூரி, நாகர்கோவில்.

சுப்புலட்சுமி, மா., *1988* — கம்பளத்து நாயக்கர் சமூகத்தில் நாட்டுப்புற ஆட்டங்கள், எம்.ஃபில் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை.

செல்லநாடார், வே., *1989* — சிலம்பக் கலை - ஓர் ஆய்வு, எம்.ஃபில் பட்ட ஆய்வேடு, தெதி. இந்துக் கல்லூரி, நாகர்கோவில்.

சோமசுந்தரம், சில., 1985 — பெண் தெய்வ வழிபாடு, எம்.ஃபில் பட்ட ஆய்வேடு, தெதி. இந்துக் கல்லூரி, நாகர்கோவில்.

விஜயலட்சுமி, பா., 1983 — தேவராட்டம், எம்.ஃபில் பட்ட ஆய்வேடு, மதுரை காமராசர் பல்கலைக்கழகம், மதுரை.

அகராதிகள்

கதிரைவேற்பிள்ளை, நா., 1981 — தமிழ் மொழியகராதி, ஏசியன் எடுகேஷனல் சர்வீஸ், புது தில்லி.

சிங்காரவேலு முதலியார், ஆ., 1981 — அபிதான சிந்தாமணி, ஏசியன் எடுகேஷனல் சர்வீஸ், புது தில்லி.

கலைக்களஞ்சியம்

கிருட்டிணய்யர், ஈ., 1954 — கலைக்களஞ்சியம், தொகுதி-3, தமிழ் வளர்ச்சிக்கழகம், சென்னை.

English Books

Ananda Kumarasamy, K., 1974 — Christian and Oriental Philosophy of Art, Munshiram Mancharal Publishers, New Delhi.

Banerjee Projosh, 1959 — The Folk-Dance of India, Kitabistan, Allahabad.

Bose, N.K. 1967 — Culture and Society in India, Asia Publishing House, Bombay.

Charles Loomis, P., Zona Loomis, K., 1963 — Modern Social Theories, Affiliated East-West Press, New Delhi.

Chattopadhyaya, K.P., 1959 — Study of Changes in Traditional Culture, University of Calcutta, Calcutta.

Edgar Thurston, 1975 — Caste and Tribes of Southern India, Vol.VII, Cosmo Publication, Delhi.

Ernest Fischer, 1978 — The Necessity of Art - A Marxist Approach, Penguin Books, England.

Emile Durkheim, 1965 — The Elementary Forms of the Religious Life, Macmillan Publishing, New York.

Emile Durkheim, 1933 — The Division of Labour in Society, Macmillan Co.,. New York.

Francis Abraham, 1981 — Modern Sociological Theory, Grambling State University, Grambling.

Frazer George James, 1955 — After Math: A Supplement to the Golden Bough, Macmillan Co., New York

Frazer George James, 1976 — The Golden Bough: The Magic Art and the Evolution of Kings, Vol.1, Macmillan Press, London.

Gargi Balwant, 1966 — Folk Theatre of India, University of Washington, Seattle.

George Thomson, 1987 — Studies in Ancient Greek Society, The Camelot Press, London

Gisbert Pascual, 1960 — Fundamentals of Sociology, Orient Longmans, Bombay.

Henry White Head, 1976 — The Village Gods of South India, National Book Trust in India, New Delhi.

Jasleen Dhamija, 1970 — Indian Folk Arts and Crafts, National Book Trust in India, New Delhi.

Jawaharlal Handoo, 1989 — Folklore: An Introduction, Central Institute of Indian Languages, Mysore.

John Lawson, 1972 — European Folk Dance, Pitman Publishing, London.

John Lewis, 1984 — Anthropology, Rupa & Co., Calcutta.

Jonathan Turner H., 1978 — The Structure of Sociological Theory, Dorsey Press, Illinoise.

Kaja Silverman, 1983 — The Subject of Semiotics, Oxford University Press, New York.

Kapila Vatsyayan, 1977 — Traditions of Indian Folk Dance, Indian Book Company, New Delhi

Kosambi ,D.D., 1983 — Myth and Reality, Popular Prakashan, Bombay.

Kramrisch Stella, 1954 — The Art of India Through the Ages, Phaidon Press, London

Lakshmanan Chettiar, S.M., 1973 — Folklore of Tamil Nadu, National Book Trust,New Delhi.

Mateer, S., 1870 — The Land of Charity: An Account of Travancore and Its Devil Worship, New York.

Metha, R.C., 1964 — Value of Folk Music, Studieis in Indian Folk Culture, Calcutta.

Nagam Aiya, V., 1906 — The Travancore Manual, Vol.1, Trivandrum.

Prawer S.S., 1973 — Comparative Literary Studies - An Introduction, Duckworth, London.

Radcliff-Brown, A.R., 1961 — Structure and Function in Primitive Society, Cohen and West Limited, London.

Raghavan, M.D., 1947 — The Folk Plays and Dances of Kerala, The Ramavarma Archaeological Society, Trichur.

Raymond Fifth, 1971 — Elements of Social Organisation, Taristock Publications, London.

Richard Bauman, 1977 — Verbal Art as Performance, Wareland Press, Illinoise.

Richard Dorson, M., (ed.) 1972 — Folklore and Folk Life, The University of Chicago Press, Chicago.

Richard Schechner, 1988 — Performance Theory, Routledge Publisher, New York.

Robert Merton, K., 1968 — Social Theory and Social Structure, Amerind Publishing, New Delhi.

Roland Barthes, 1979 — Elements of Semiology, Jonathan Cape Limited, USA

Roy Chaudhury, P.C., 1976 — Folklore of Bihar, National Book Trust India, New Delhi.

Sakthivel, S., 1976 — Folklore Literature in India, Meena Pathipakam, Kothaloothu.

Schechner, R., & Schuman, 1976 — Ritual, Play and Performance, Sealwary Press, New York.

Somen Sen, 1985 — Folklore in North India, Omsons Publication, New Delhi.

Spleer Hildegard, 1945 — Folk Dances of South India, Oxford, Bombay.

Talcott Parsons (ed.) 1965 — Theories of Society - Foundations of Modern Sociological Theory, Free Press, New York

Tom Bottomore, Robert Misbet, 1978 — A History of Sociological Analysis, Inc., Publishers, New York.

Toporov, V.N., 1982 — Articles on the History of Natural Scientific knowledge in Ancient World, NAUKA, Moscow.

Vanamamalai, N., 1969 — Studies in Tamil Folk Literature, New Century Book House, Madras.

Wendy Doniger O'Flaherty, 1981 — Sexual Metaphors and Animal Symbols in Indian Mythology, Motilal Banarsidass, Delhi.

English Journals

Ambalike Hiriyanna, 1985 — 'Two Performing Folk Arts of Karnataka', Folklore, Vol.26, No.1, Indian Folklore Society, Calcutta, pp.1-6.

Bholanath Bhattacharya 1982 — 'The Role and Place of Folk Arts in Urban Culture', Folklore, Vol.23, No.8, Indian Folklore Society, Calcutta, pp.172-178.

Gunasekaran, K.A., 1987 — 'Oyil Dance and Its Significance', Folklore, Vol.28, No.10, Indian Folklore society, Calcutta, pp. 237-240.

Harod Blav, 1966 — 'Function and the False Faces', Journal of Amereican Folklore, Vol.79, No.314, American Folklore Society, Washington, pp.565-579.

Karunakaran, K.K., 1987 — 'The Performance of Theyyam', Folklore, Vol.28, No.6, Indian Folklore Society, Calcutta, pp.133-141.

Narayana Reddy, 1988 — 'Ritual connected with the Life Cycle of the Oddis', Folklore, Vol.28, No.6, Indian Folklore Soceity, Calcutta, pp.131-137.

Patric Muller, B., 1969 — 'The Function of Magic Folk Belief Among Texas Coastal Fisherman', Journal of American Folklore, Vol.82, No.325, American Folklore Society, Washington, pp.214-225.

Santhi, G., 1988 — 'Folk Deities and Festivals at Tamil Nadu', Folklore, Vol.29, No.2, Indian Folklore Society, Calcutta, pp.25-32.

Satya Prakash Arya, 1981 — 'Sociological Frame of Study in Folklore', Folklore, Vol.22, No.8, Indian Folklore Society, Calcutta, pp.153-159.

Encyclopaedias

Judith Lynne Hanna, 1972 — 'Dance and Religion' They Encyclopaedia of Religion, Vol.4, Mircea Eliade (ed.), Collier Macmillan Publishers, London, pp.203-212.

Marion J. Levy, Jr., 1972 — 'Functional Analysis', International Encyclopaedia of the Social Science, Vo.5, David L.Sills (ed.), The Macmillan Company, London, pp. 21-43.

Roland Robertson, 1987 — 'Functionalism', The Encyclopaedia of Religion, Vol.5, Mircea Eliade (ed.), Collier Macmillan Publishers, London, pp. 446-450.

பின்னிணைப்புக்கள்

1. கரகாட்ட ஆட்ட முறைகளும், பாடல்களும்

2. வலையர் இனக் கதைகளும், ஒயிலாட்டப் பாடல்களும்

3. தேவராட்டக் கதைகளும், சேவையாட்டப் பாடல்களும்

பின்னிணைப்பு - 1

தாளலயத்தை அடிப்படையாகக் கொண்டு பிரிக்கப்பட்டுள்ள கரகாட்டத்தின் ஆட்டமுறைகள்

ஒண்ணாங்காலம்

தானே நானே தானானானானே - தானே
தானே னன்னே தானே னன்ன
தன் னன னன் னன னா

தஸ்தா ஒண்ணாங்காலம்

தன்ன னன்ன னன்னனே - தன னன னா
தன்ன னன்ன னானானே
தானே னானே னானானே - தனனனனா
தனனனனா
தன்ன னன்ன னானானே
தானே னானே னானானே - தனனன்னா
தனனனனா
தனனனனா

ஸ்ரீராமச் சந்திரன்
விளம்பம்

தன்னானே நானனனே தன்னானே நானனனே
தன்னானே நானனனே நா நா நா
தானே னனான னானனே - தன
தன்னானே நானனனே தனனானே நானன்னே
தன்னானே நானன்னே நா நா நா

மத்திமம்

தன்னன் னன்னன தானென னன்னன
தன்னன் னன்னன தானென னன்னன
தன்னானே நானனை நா நா நா
தன்னன் னன்னன தானென னன்னை
தன்னன் னன்னை தானென னன்னை
தன்னானே நானனை நா நா நா

துரிதம்

தன்னானே நானனை தன்னானே நானனனே
தன்னானே நானனனே நா நா நா

தன்னாநே நானனனே தன்னானே நானனை
தன்னானே நானனனே நா நா நா - தன

மூக்கவேளார் இராஜபார்ட்

தன தானானே னானானே தானன னானானே
தான னானனே
தன்னானானே தானானானே
தானானே னானானே னானானே - தன
தானானே னானானே னனே

தன தன்னன் னானனே
தன தன்னன் னானனே
தன தன்னன் னானனே

தானனே தானனே தானனானனே - தன
தானன்னே னானன்னே தானானே நானானே
தானே நானேனே
தன்னன்னனா தன்னன்னனா
தன்னன்னனா தன்னன்னனா
தானானானே னானானே - தன
தானானானே னானானே னானா

தன தன்னன் னானனே
தன தன்னன் னானே
தன தன்னன் னானே

பவளக்கொடி

தன்னன்னே னான்னே னானன்னே னானே
தன்னன்னே னானன்னே தனனன்னே னானே
தன்னன்னே தனனன்னே தானே
தன்னே தன்னன்ன தன்னே தன்னன்ன
தானானே தானே னன்னானே
தனதானா னன்னே தானானே தானா னன்னானே

முளைக்கொட்டுக்கும்மி

தன்னானே னாதினம் தன்னானே நாதினம்
தன்னானே னாதினம் தன்னானே

தனனாதினம் தனனாதினம் தனனாதினம் தன்னாதினம்
தன்னானே னாதினம் தன்னானே

காலடி

தன்னன னன்னன்ன னானே - தன
தன்னான னானன்ன தன்னன னானே
தன்னன னன்னன்ன னானே - தன
தன்னான தன்னான தன்ன னானே

மகுடி ஆட்டம்

தனனன தனனனனா
தனனன னனனனனாா
தனனனனா தனனனனா
தன்னன்ன தானன்னே தன்னானே
தன னான னான் னா
தன னான னான னா
தன னன னன னா
தன னன னன னா
தன னன னன னா
தன னன னான
தன னன னான
தன்னன்னே னானன்னே தன்னானேன

அரிச்சந்திரன்

தான னான னான னான
தானே னான னான னானை
தானானே தானை னன்னே
தானானே தனை னன்னே
தானானே தனை னன்னே
தான னான னான னன்னே னானானே

கட்டப்பொம்மன்

மத்திமம்

லாலாலா லாலாலா லல்லாலலே - லல
லாலல்ல லாலல்ல லல்லாலாலே

துரிதம்

லல்லா லல்லா லல்லலலா - தல
லல்லா லல்லா லல்லலலா - தால
லாலல்ல லாலல்ல லாலல்லா - தால
லாலல லாலல்ல லாலல்லலே

ஆரவல்லி

தானே னானே னானே னானே
தான னானே னானே ன
தனன னன்னன்னே
தனனான னானே னானே தா னா னே - ஹேய்
தனனான னானே னானே தா னா னே

கள்ளபார்ட்

தில்லா லங்கடி தில்லா லங்கடி
தில்லாக் குயிலே - மயிலே
தில்லாக் குயிலே
தில்லா லங்கடி பாட்டுப் பாடி
வந்தேன்டி மயிலே - ஜோக்கா
வந்தேன்டி மயிலே - பல்பா
வந்தேன்டி மயிலே - பல்பா.
வந்தேன்டி மயிலே.

தெம்மாங்குப் பாடல்கள்

குறவன் குறத்திப் பாடல்

தன்னனன்னே தானனன்னே
தன்னனே தானானே
தன்னனன்னே தானனன்னே
தன்னானே தானனே

குறத்தி:தட்டானறியாமலே

தாலி ஒண்ணு பண்ணீறனும்
தாலி ஒண்ணு பண்ணீத் தந்தா
தாரமுன்னு வந்துடுவேன் (தன்ன)

குறவன்: தட்டானறியாமலே
தாலி ஒண்ணு பண்ணீடுவேன்
அடுத்த வீடறியாமலே - நீ
தாலாட்டுப் பாடிடணும் (தன்ன)

குறத்தி:அடுத்த வீடறியாமலே
தாலாட்டுப் பாடிடுவேன்
எழுத்தொன்னுமறியாமலே - நீ
ஏடும் படிச்சிறனும் (தன்ன)

குறவன்: எழுத்தொன்னு மறியாமலே
ஏடும் படிச்சிருவேன்
புருசனறியாமலே - நீ
புள்ள ஒன்னு பெத்திடனும் (தன்ன)

குறத்தி:புருசனறியாமலே
புள்ள ஒன்னு பெத்திடுவேன்
கொசவனறியாமலே - நீ
குண்டுச் சட்டி தந்திடனும் (தன்ன)

குறவன்: குயவனறியாமலே
குண்டுச் சட்டி தந்திடுவேன்
அடுப்பு எரியாமலே - நீ
பருப்புச் சோறு ஆக்கிடனும் (தன்ன)

குறவன்& குறத்தி: தன்னனன்னே. . .

– ராசப்பா

கோமாளிப் பாட்டு

வந்தனமய்யா வந்தனம் - நம்ம வாலிபர்க்கு வந்தனம்
வயதிலே மிகுந்த இந்த தர்மதுரைகளுக்கு வந்தனம்
பொதுசனத்துக்கு நடுவில பிழைபொறுக்கணும் சபையில்
நாங்க வந்ததாலே உங்க தயவு எங்கமேல
நடிப்பது நல்ல இரவு - இது நல்ல பஜார் தெருவுல - நாங்க
குலுக்கியாட்டம் போடவந்தவுக - சண்முகத்தாசை
கூப்பிட்டுத்தான் கேட்டுப்பாருங்க

உசாரன்னே உசாரு - உங்க ஓரஞ்சாரம் உசாரு
பாக்கெட் அடிக்கிற அண்ணமாரு பக்கத்திலே இருப்பாரு
பழகினவங்க போல நம்மபைல கையை வைப்பாரு அவரு
பாக்கெட்டுல கையப்போட்டு பையமெல்ல அடிப்பாரு
உங்க நெஞ்சுப்பாக்கெட்டும் உசாரு உங்க சைடுகளும் உசாரு
உங்க காதுகளும் உசாரு உங்க முடிச்சுகளும் உசாரு

சந்தனமாம் சந்தனம் வாங்கிவந்த சந்தனம் - நீங்க
சந்தனத்தைப் பூசுங்க - கொஞ்சம் சந்தோசமா கேளுங்கோ
வெத்திலையய்யா வெத்தலை - நம்ம
திருநெல்வேலி வெத்திலை - நீங்க
வெத்திலையைப் போடுங்க - கொஞ்சம்
விசிறி இருந்தா வீசுங்க
உசாரண்ணே உசாரு - உங்க ஓரஞ்சாரம் உசாரு
பாக்கெட் அடிக்கிற அண்ணமாரு பக்கத்திலே இருப்பாரு.

— முருகன்

சட்டிப்பொட்டி கழுவவில்லை சமையல்வேல செய்யவில்ல
வெட்டிப்பய மவளைக்கட்டி வெட்கக்கேடு ஊருக்குள்ளே
வெரட்டப்போறேன் தாலியறுத்து விதவயப்போல - நான்
வெகுபணத்தை இழந்துவிட்டேன் - என்
பொண்டாட்டியினாலே
கேளுங்கய்யா நாயத்தை - ஒரு நயாபைசா கொடுக்கவில்லை
பாயை நானும் சுருட்டிக்கிட்டு
போய்ப்படுத்தேன் திண்ணையிலே
பாவிமனுசன் அடிக்கிறானே பசிவெறியாலே - இந்தப்
பட்ட இடம் வீங்கிப் போச்சு பணியாரம்போல
கஞ்சிக்குப் பணம் கொடுத்தா களவாண்டு வச்சிருக்கா
அஞ்சுபைசா மிச்சம்பண்ணி அனுப்பிவைப்பா அப்பாவீடு
ஆடிஓடி சம்பாதிச்சது அத்தனையும் போச்சு - இந்த
அடங்காத நீலியான அவமானமாச்சு
அள்ளி அள்ளி குடுத்தாரே அவருடைய அக்காளுக்கு
சல்லிகூடத் தருவதில்ல சாப்பாட்டுக்கும் வழியுமில்ல
தாலிகட்டிய நாள்முதலா சண்டையா இருக்கு - இந்த
சவுடால் காரனுக்குப் பொண்டாட்டி எதுக்கு?

மணவாளா என்று சொல்லி மதிப்புவச்சு பேசவில்லை
இனிஇவள வச்சிருந்தா ஏகச்சண்டை குடும்பத்தில
எல்லோருக்கும் நமஸ்காரங்க போயிட்டுமே வாரேன் - இனி
இவளைவச்சு வாழுறவன் பைத்தியக்காரன்
பாருங்கய்யா பாருங்கய்யா பஞ்சாயத்துக் காரர்களே
சின்னப்பையன் கெட்டுவிட்டான் சேர்த்து விருட்டுறானே
திருட்டு மனுசன் ஓடுறானே திரும்பிப் பார்க்காம
தெருவில நின்னு தவிக்கிறோமே - ஒரு துணையுமில்லாம.

– ராமு

ஏறுனது திருநெல்வேலி இறங்கனது கோவில்பட்டி
ஆடுவது அம்மனுக்கு அவிக்குறது ரூமுக்குள்ளே
டாங்கு டாங்கு டாங்கு - உன்னை தூக்கிப் போட்டு வாங்கு
பெரியகுளத்து மீனபிடிச்சு குளுகுளுன்னு கொளம்பு வச்சு
கொத்துமல்லி காணலன்னு குத்துறானே சாமத்திலே
டாங்கு டாங்கு டாங்கு - அடி டப்பாங் கூத்து டாங்கு

மாமன் மகனே மரிக்கொளுந்தே மாலையிட நானும் உன்னே
மாட்டேன் என்று சொன்னியானால்
மாட்டிடுவேன் நிச்சயமாய்
உருண்ட நல்ல மரகதமே - பிள்ளே
உள்ளூரு பம்பரமே
பம்பரத்த ஆடவிட்டு - நானும் வெம்பரப்பா நின்றிட்டனே
சாலநல்ல கடந்துவாடி - புள்ள
சந்தைப்பேட்டை தாண்டிவாடி
ஓடைநல்ல கடந்துவாடி - புள்ள
ஓடிப்போவோம் ரங்கூனுக்கு
சாயநல்ல கருகச்சேலை - புள்ள
சாத்தான்குளம் கம்பிச் சேலை
ஊதாநல்ல கருப்புச்சேலை - புள்ள
உட்காரடி என்பக்கத்திலே

வாழைக்காய் ஏத்தும்வண்டி வடசேரி போகும்
வாழைக்காய் வித்தொடனே
வளையல் பண்ணிபோடுறேன் ராசம்மாராசாத்தி

கத்தரிக்காய் ஏத்தும்வண்டி கைலாசம் போகும்வண்டி
கத்தரிக்காய் வித்தொடனே
கம்மல்பண்ணி போடுறேன் ராசம்மாராசாத்தி
பூசணிக்காய் ஏத்தும்வண்டி பூலோகம் போகும்வண்டி
பூசணிக்காய் வித்தொடனே
புடவை வாங்கிதாரேன் ராசம்மாராசாத்தி
முருங்கைக்காய் ஏத்தும்வண்டி
முனைஞ்சிபெட்டி போகும்வண்டி
முருங்கக்காய் வித்தொடனே
மூக்குத்தி பண்ணி போடுறேன் ராசம்மா ராசாத்தி

– முனியாண்டி

கொண்டைமேலே
கொண்டைபோட்டு - குட்டி
ரவுண்டுக் கொண்டை
மேலே போட்டு
என்ன சோக்குச் செஞ்சாலுமே - குட்டி
ஏறெடுத்துப் பார்க்கமாட்டேன் . . .

ஆளிலேயும் அழகந்தாண்டி - புள்ளே
அரும்பு மீசைக் காரந்தாண்டி
நாக்குச் செவந்தபுள்ளே - அடியே
நாந்தாண்டி ஒம்புருசன்
கரையோரம் கடலொரச
கடலுத்தண்ணிய மீனொரச
ஒன்னோட நானொரச - அடியே
ஒலகஞ்சுத்தித் தானொரச
தன்னானே . . . தன்னானே . . .

– முத்தையா

பசும்பொன் முத்துராமலிங்கம் புகழ்பாட்டு

மாநிலத்து மாவீரன் நல்லமுத்து ராமலிங்கம்
நான்மாடக் கூடல் என்ற நலமான மதுரையிலே
நம்மை விட்டுப் பிரிந்தார் - அய்யோ
நலிந்து மக்கள் துடித்தார்

மக்களின்றி மனைவியின்றி மனசுக்குள்ளே கபடமின்றி
மாசில்லாத சேவைசெய்து மாண்டும் தெய்வமானார்
மனங்கலங்கிடும் துயரம் - மக்காள்
இருந்து கேளும் விபரம்

புதுக்கோட்டை நகரத்திலே
பொல்லாத சிறையினிலே
பொய்யாகக் கேசுபோட்டு பூட்டினார்கள் உள்ளே
தங்க ஒடம்பு கெட்டுப் போச்சு - பார்த்த
மக்கள் தவிக்கலாச்சு

அறுபத்திமூனாம் ஆண்டு அக்டோபர் மாதம் புதன்
திக்கெட்டும் பரவலாச்சு தேவர்மகன் இறந்த தேதி
கேட்டு மக்கள் துடித்தார் - அன்று
தேம்பி அழுது புரண்டார்.

– சின்னப்பொண்ணு

கருவாயத் தேவன் பாட்டு

பாழுங்க கருவாயன் ராமநாதபுரம்
பக்கத்துக் கிராமத்தில் பிறந்தார் - இந்தியப்
பட்டாளச் சேவையும் புரிந்தார் - ஆர்விஎஸ்
பாண்டிய மில்லிலும் இருந்தார் - ஏழையைப்
பாதுகாக்க வேணும் என்றுமே சொல்லியே
வம்பாகவே மனத் துணிந்தார்

உண்டு களித்து உலாத்தித் திரிவது
ஊருக்கு அந்தப்புறமாம் - அவுக
உறங்குவது தென்னமரமாம் - அவுக
உடல் வந்து கருப்புநிறமாம் - அய்யா
யாருக்காவது ஊக்கங்கள் இப்படி
இவருக்குப்போல வருமா

செத்த கருவாயன் உயிரோடிருப்பதாய்
சொல்லுவாக சிலபேரு - அவுக
சுத்த பைத்தியக்காரக - ஏதோ

சொப்பனங்கண்டிருப்பாக -இதைச்
சொல்ல போனாக்கா கருவாயத் தேவரு
சும்மா விடமாட்டாக

– சின்னப்பொண்ணு

தனுஷ்கோடி அழிவுப் பாட்டு

வாரும் பெரியோர்களே! வாலிபரே! தோழர்களே
வணக்கங்கள் பலகோடி - சனங்களுக்கு
வரங் கொடுத்த தனுஷ்கோடி - நகரத்திலே
வஞ்சகப் புயலடிச்ச சஞ்சலத்தைச் சொல்லி போறேன்
வண்ணத் தமிழ்க் கவிபாடி

தென்னைமர உயரம் மக்களை அழிப்பதற்கு
சீறி வந்த கடலலையே - தனுஷ்கோடி
தெருவுக்குள்ளே பொங்கி நுழைய - சனங்களெல்லாம்
சின்னஞ்சிறு பிள்ளை குட்டி குடும்பத்துடனே அங்கே
திக்குத் தெரியாமல் அலைய

மண்டபத்திலே இருந்து தனுஷ்கோடி - செல்ல கடல்
மத்தியிலே பாம்பன்பாலம் - கணக்கா ஒரு
மைலிருக்கும் அதன் நீளம் - புயலலைகள்
மாறி மாறி மோதியதை இரும்புப் பாலத்தைக் கடல்
மடக்கி எறிந்த கோலம்

சமுத்திரக் கலையிலே உறவை இழந்தவர்கள்
சஞ்சலக் கண்ணீரை வடிச்சு - பித்துப்பிடிச்சு
தவித்துப் புலம்பலாச்சு - கடவுளது
சக்தியுள்ள ஸ்தலமென்று தரணியெல்லாம் புகழும்
தனுஷ்கோடி யழிஞ்சு போச்சு

நிலையற்ற வாழ்வை நம்பி நிகரில்லை என்று சொல்லி
நெஞ்சைத் தூக்கிக் கருவன் கொண்டு திரிபவர்கள்
ரொம்பப் பேரு நாட்டியே உண்டு - புயலடித்து
நிமிசத்திலே இத்தனைபேர் மொத்த மொத்தமாகக் கடல்
நீரிலே மடிந்தாரே இன்று

– பாப்பா

பின்னிணைப்பு - 2

வலையர்கள் வேட்டைத்தொழில் செய்து வந்தனர் என்பதற்குச் சொல்லப்படும் கதைகள்

1. சிவபெருமானும், வலையன் ஒருவனும் மிக நெருங்கிய நண்பர்களாக வாழ்ந்து வந்தனர். ஒருநாள் இருவரும் வேட்டையாடுவதற்குக் காட்டிற்குச் சென்றனர். வலையன் காட்டில் உள்ள விலங்குகள் இருக்கும் இடத்தினின்று விலங்குகளை விரட்டிவிட, அதில் ஒரு சில விலங்குகளை சிவபெருமான் வலையினால் பிடித்தான். மறுநாள் சிவபெருமான் காட்டில் உள்ள விலங்குகள் இருக்கும் இடத்தினின்று விரட்டிவிட எல்லா விலங்குகளையும் வலையன், வலையின் உதவியால் வேட்டையாடினான். வலையன் எல்லா விலங்கு களையும் வேட்டையாடியதைக் கண்ட சிவபெருமான் கோபமுற்று, வலையனுடைய வலையை எரித்துவிட்டான். வலை எரிந்து விட்டது என்பதைக் கண்டு வலையன் மனவருத்தத் துடன் அமர்ந்து இருந்தான். வலை எரிந்துபோன சாம்பலினைக் கண்டு வலையன் உடனே அருகில் உள்ள "ஊணான்" என்னும் கொடியினை எடுத்து வந்து வலையாகப் பின்னினான். பின்பு ஊணான் கொடியினால் செய்யப்பட்ட வலையினைப் பயன் படுத்தி விலங்குகளை வேட்டையாடினான்.

2. சிவபெருமானும், வலையனும் நெருங்கிய நண்பர்களாக வாழ்ந்து வந்தனர். ஒருநாள் வலையன், வலையுடன் மலைக்குச் சென்று பல்வேறு விலங்குகளை வேட்டையாடி, அவைகளைத் தம் வீட்டிற்குக் கொண்டு வந்தான். வலையனுடைய மனைவி அவ்விலங்குகளிலுள்ள எலும்புகளை நீக்கிவிட்டு சதையை மட்டும் சமைத்து வலையனுக்குக் கொடுத்தான். வலையன் இவ்வாறாக நாள்தோறும் விலங்குகளை வேட்டையாடி சமைக்கச் செய்து உண்டு வந்தான். ஒருநாள் வலையன் காட்டில் வேட்டையாடிக் கொண்டிருந்தபோது, அவனிடம் சிவபெருமான் "நண்பா! எப்படியிருக்கிறாய், விலங்குகள் நன்றாக கிடைக்கிறதா?" என்று வினவினான். அதற்கு வலையன் விலங்குகள் அதிகமாக கிடைத்தும் உணவு, உண்டபின்பு உணவு உண்ட மனநிறைவு இல்லை. வலையனின் மனைவி எலும்புகள் இன்றி சமைத்து

உணவினைப் பரிமாறுவதால் உணவு உண்டதில் நிறைவு இல்லை என்றான். இதனை அறிந்த சிவபெருமான், காடுகளில் காணப்படுகின்ற சருகினால் ஒரு பெண்ணை உருவாக்கி, சருகிலான பெண்ணை, வலையனுக்கு இரண்டாம் மனைவியாகக் கொடுத்தான். மற்றும் சிவபெருமான், வலையனிடம், "நீ வேட்டையாடியதை இந்தப் பெண்ணிடம் கொடுத்துச் சமைக்கச்செய்து நன்கு உண்பாயாக" என்று கூறிச் சென்று விட்டான். அன்றுமுதல் வலையன் காடுகளில் மலைகளில் வேட்டையாடிய விலங்குகளை, காட்டில் உள்ள தன் இரண்டாம் மனைவியிடம் கொடுத்துச் சமைத்து மனநிறைவுடன் உண்டு வந்தான். வலையனின் இரண்டாம் மனைவி எலும்புகளுடன் சமைத்துப் பரிமாற, வலையன் எலும்புகளைக் கடித்து உண்பதில் மனநிறைவு அடைந்தான். பின்னர் வலையன் தன் முதல் மனைவியை மறந்து காட்டில் வசித்து வந்தான். அதனை அறிந்த சிவபெருமான் வலையன்மீது கோபங்கொண்டு வலையன் வலையினை பயன்படுத்தி வேட்டையாடிக் கொண்டிருந்தபோது வலையனுடைய வலையை எரியச் செய்தான். வலை எரிந்த செயலைக் கண்ணுற்ற வலையன் வருத்தத்துடன் அமர்ந் திருந்தான். வலை எரிந்து விழுந்த சாம்பல் வலையின் அமைப்பாகக் காணப்பட்டது. வலையன் எரிந்த வலையில் சாம்பலின் அடையாளத்தைக் கொண்டு, தன் அருகில் உள்ள சருகுகளை எடுத்து வலையாகப் பின்னினான். பின்பு சருகினால் செய்யப்பட்ட வலையினைப் பயன்படுத்தி விலங்குகளை வேட்டையாடினான்.

– முத்துமணி நாயக்கர்

ஒயிலாட்டப் பாடல்கள்

கடவுள் வணக்கம்

கணபதி வந்தாரே துணையென நம்பிட கணபதி வந்தாரே
கணபதி வந்தாரே யானைமுகக் கணபதி வந்தாரே

அனுபல்லவி

கணபதி வந்தாரே துணையென நம்பிட
தகிடத்திகிடம் கொண்டு மேன்மை விளங்கிட - கணபதி

சரணம்

ஐந்து கரத்தானே அங்குச பாசா
அருமறை வேதிய சூலகபாலா
குஞ்சரமுகமும் கோடுமுழங்கிட
கூடிய சபைதனிலோடி ஒருநொடியில் - கணபதி
தாயைப் போல பெண்டீர் வேண்டுமென்றிரே
தருகுணம் சிறுபிள்ளை வருட மளித்தாய்
தாயைச் சினந்து மனசலித்திட உரைத்தாய்
செல்வக் கூத்தாடும் பிள்ளை தெருவில் நடம்புரிய - கணபதி

– அழகேந்திரன்

1. சாதம் கொண்டு போறேனங்கே
தாயரான சூர்ப்பனகை

சீருடன் மகளைத் தேடி
சேயிழையாள் வழியைத் தேடி
பாதரசம் தண்டை பூட்டி
பட்டு நல்ல ரவிக்கை மாட்டி - சாதம்

நேரிலேயும் நெல்லுச் சாதம்
நிழலிலேயும் தான் சமைத்து
மோர்க்குழம்பு சாதம் கொண்டு
மொய்குழலாளி ஓடி வாரேன் - சாதம்

சம்பா அரிசி குத்தி
சாதம் கறி சமைத்து
உன்தவசு நான் அறிந்து
உனக்குச் சாதம் கொண்டு வாரேன் - சாதம்

கத்தரிக்காய் பச்சடியும்
கருணைக் குழம்புடனே
புத்துருக்கி நெய்யும் வார்த்து
பொன்னரிசி சாதம் கொண்டு - சாதம்

ஆலமரம் மீதில் நின்று
கோலவிழி தேடிக் கொண்டு
செம்புச்சலம் நானெடுத்து
சீக்கிரமாய் ஓடி வாரேன் - சாதம்

2. மடமடன்னு மண் கிளம்ப
மணவறையும் உடனெழும்பி
திடுதிடென கொண்டு போறான்
தென்னிலங்கை ராவணனும்

ஆயர்களே பால்களே
ஆடுமேய்க்கும் சிறுவர்களே
ஆதி ரகு ராமர் வந்தால்
அறிந்த சேதி சொல்லிடுங்க - மடமடன்னு

காடை கெளதாரிகளே
கானகத்துப் பட்சிகளே
எந்தன் காவல் கணவர் வந்தால்
கண்ட சேதி சொல்லிடுங்க - மடமடன்னு

காலோ கனக நிறம்
கணுக்காலோ பச்சை நிறம்
மேலோ பவள நிறம்
மேனியெல்லாம் தங்க நிறம் - மடமடன்னு

3. பாய்ந்து கடல் தாண்டி வந்தேன் பாங்குடனே லங்கை நான்
பாரனந்த ராமர் பாதம் பணிந்து வந்தேன் இங்கு நான்

ரத்தினம் பதித்ததோர் கொலு மண்டபம் கண்டேன் நான்
ராவணன் படுத்துறங்கும் நச்சபடி கண்டேன் நான்

கருத்துடனே எந்தன் தாயே காணவந்தேன் இங்கு நான்
கதரக் கோட்டை எங்கும் தேடி காணாது மனம் நொந்தேன்
நான்

செம்பு வெள்ளிக் கோட்டை எங்கும் சென்று உள்ளே
தேடினேன்
சிங்கார மாளிகை கண்டு திரும்பி மனம் வாடினேன்.

4. உனக்கும் எனக்கும் பொருத்தமாகவே
எழுதினாரே மேலே இளைய பெருமாள் பாரேன்

கனத்த முதுகில் எழுத்தை வாசித்து
கட்டிச் சுகம் தருவீரே
அட்டி செய்யாமலே நீரே - உனக்கும்

பதித்து மலரை விரித்து மெத்தையில்
படுத்துமே சுகம் தாரும் - கிட்ட
அடுத்துமே சுகம் தாரும் - உனக்கும்

அணைத்துப் படுத்துச் சுகத்தைக் கொடுத்து
அழுத்துவீர் எந்தன் மீது
அழகு பஞ்சணை மேலே - உனக்கும்

உருண்ட பூமியில் திரண்ட கொங்கைகள்
தெறிக்குதே பஞ்ச பானம்
பொறுக்க முடியலை நாணம் - உனக்கும்

கனத்த சரத்தைக் கரத்தால் அழித்து
காமனிடாய்த்தனைத் திரும்ப - தாலி
கட்டியணைத்திட வாரும் - உனக்கும்

5. மந்திக் குரங்கே நீ வாடா
மரமிறங்கி மந்திக் குரங்கே நீ வாடா

மரத்திலே தானிருந்து
மமதைகள் செய்கிறாயா
என் கோதண்டத்தால் உன்னை
எய்திடுவேன் இப்பொழுதே - மந்திக்

இந்த மரந்தனிலே
இங்குமங்கும் தாவிக் கொண்டு
இருக்க நிழலில்லாமல்
இலைகளைத் தானுதிர்த்தாய் - மந்திக்

சின்னக் குரங்கே நீ
சேட்டைகள் செய்யாதேடா
சீக்கிரம் இறங்கிடுவாய்
போக்கிரித்தனத்தை விட்டு - மந்திக்

பேசாமல் வா குரங்கே
பிரம்பால் அடித்திடுவேன்
பிரம்பால் அடித்திடுவேன்
பிழைக்காமல் செய்திடுவேன் - மந்திக்

6. உன் முதுகில் எழுத்துத்தானே - நான்
முழுதும் வாசித்தேன் மானே
அடி அண்ணா சொன்னதுதானே
அபயமடி மானே

பாவி என்ன சொன்னா - என்
பாவதோசம் என்னா
ராவணன் தங்கைநீயே
கல்யாணம் என்ன இங்கே

கல்யாணம் என்ன இங்கே
கலந்த வார்த்தைகள் என்ன
லங்கை நகர் செல்லு
ராவணனிடம் சொல்லு

சொந்தம் என்ன சொல்லு - நீ
தூசியத்து நில்லு
கோதண்ட வில்லு உன்னைக்
கோரம் செய்வேன் நில்லு.

7. தங்கந் தயிலால குயிலே - கருதறுக்க
சிங்கார மாமயிலே

இடுப்பில் அருவாளடி
ஏகசனக் கூட்டமடி
சிரிப்பு கொண்டாட்டமடி
செந்நெல் விளையுதடி - தங்கந் தயிலால

அருணாசலம் கடையில
அத்தர் பன்னீர் விக்குதடி
அரையணாக் கொடுத்துமவன்
அவசரமா வாங்கி வார. - தங்கந் தயிலால

8. ஆசை மன்னவரே மான் மீதிலே - நான்
எண்ண மிகுந்தாசை கொண்டேன்

அங்கமெலாந் தங்க நிறம் - அது
அமைந்திட்ட திரு உருவம்
தான் விளையாடுது பார் - அது
தாருகா வனம் ஓடுது பார் - ஆசை

துள்ளி விளையாடுது பார் - வனச்
சோலைதனில் ஓடுது பார்
வாசலிலே கண்ட மானை - பிடித்து
ஆசை தீரத் தந்திடுவாய். - ஆசை

9. பண்டாரக் கோலமது கொண்டேனே - ராவணன்
பாத குறடத்திலே நின்றேனே

தண்டு கமண்டலம் கைகொண்டேனே - சில
தென்னிலங்கையை விட்டுப் பிரிந்தேனே

மாட மாளிகை விட்டுக் கடந்தேனே - நான்
மண்டோதரியை விட்டுப் பிரிந்தேனே

கூட கோபுரமதைக் கடந்தேனே - நான்
குதித்துச் சமுத்திரத்தில் விழுந்தேனே

சங்கு சேகண்டி கையிலெடுத்தேனே - நான்
தாண்டிச் சமுத்திரத்தைக் கடந்தேனே.

10. பழைய பனைமரமே ஏன் வளர்ந்தாய் இத்தூரம்
நாட்டார் அறிவாரென்று நான் வளர்ந்தேன் இத்தூரம்

குடிக்கப் பதனியானேன் கொண்டு விக்க நொங்கானேன்
அழுகிற பிள்ளைகளுக்கு கிலுகிலுப்பையும் நானானேன்
வண்ணக் கொட்டான் நானானேன் - ஒரு
சின்னக் கொட்டான் நானானேன் - பழைய

உழுகிற ஏர்களுக்கு உழவு கயிறு நானானேன்
ஒழுகிற வீடுகளுக்கு சொருகாலையும் நானானேன்
தூரத்துப் பெண்களுக்குத் தூதோலையும் நானானேன்
ஏழுகசம் கிணத்துக்கொரு இழுகயிறும் நானானேன் - பழைய

– அழகேந்திரன்

பின்னிணைப்பு -3

மாலாடு என்ற பிரிவினரிடம் தேவதுந்துமி இசைக்கும் பொறுப்பு எவ்வாறு வந்தது என்பதற்குச் சொல்லப்படும் பழங்கதை

"கலைக்கோட்டு மகரிஷி" என்பார் தன்னுடைய திருமணத்தின்போது தேவராட்டம் என்ற கலைநிகழ்ச்சி நடைபெற வேண்டும் என்று விரும்பினார். இவருடைய விருப்பத்தை நிறைவேற்றும் பொருட்டுத் தேவர்கள் தேவ கன்னிகளைத் தேவராட்டம் ஆடுவதற்கு ஏற்பாடு செய்தனர். பின்னர் தேவராட்டத்திற்கான இசைக்கருவி பற்றிச் சிந்திக்கத் தொடங்கினர். இவ் இசைக்கருவியைத் தீர்மானிப்பதற்காகத் தேவர்கள் ஈஸ்வரனை நாடினர். ஈஸ்வரன் தேவர்கள் அனைவரையும் தன் முன்னால் கூடச் சொன்னார். அவ்வாறே தேவர்கள் அனைவரும் கூடினர். ஈஸ்வரனுக்கு மாலை கட்டுகின்ற ஒருவர்மட்டும் வராததால், அவரையும் அழைத்து வருமாறு ஈஸ்வரன் தேவர்களைப் பணித்தார். அவ்வாறே மாலை கட்டியும் அழைத்து வரப்பட்டார். அதன் பின்னர் தேவதுந்துமி என்ற இசைக்கருவியைச் செய்யுமாறு ஈஸ்வரன் தேவர்களைக் கேட்டுக் கொண்டார். அதற்கிணங்க தேவர்கள் ஒரு மூங்கில் மரத்தின் தண்டுப்பகுதியை வெட்டி அதன் உட்புறத்தைக் குடைந்தெடுத்தார்கள். அதன் பின்னர் அம்மூங்கில் தண்டின் இரு வாய்ப் பகுதிகளிலும் கல்வாழை யிலைக் குருத்தை விரித்துத் தாமரை நூலால் கட்டினார்கள். மேலும், அதனை இசைப்பதற்கு வேண்டிய இரு குச்சிகளையும் தயாரித்தார்கள். பின்னர்த் தேவர்கள் ஈஸ்வரனை நோக்கித் தேவதுந்துமி தயாராக இருப்பதாகவும், அதனை இசைப்பதற்கு உரியவரைத் தீர்மானிக்கும்படி வேண்டிக் கொண்டார்கள். தேவதுந்துமியின் இரு நுனிகளிலும் கயிற்றைக்கட்டி மாலை போன்று செய்து அதனைத் தேவர்கள் கூட்டத்தில் தூக்கி எறியுமாறும், அது யாருடைய கழுத்தில் விழுகிறதோ அவரையே தேவதுந்துமி இசைப்பவராக ஏற்றுக் கொள்ளுமாறும் ஈஸ்வரன் தேவர்களைக் கேட்டுக் கொண்டார். ஈஸ்வரன் கூறியவாறே தேவதுந்துமி கூட்டத்தில் தூக்கி எறியப்பட்டது. அப்போது ஈஸ்வரனுக்கு மாலை கட்டுபவர் கழுத்தில் அத்தேவதுந்துமி

விழுந்தது. அப்போது மாலைகட்டி ஈஸ்வரனை நோக்கி, "எனக்கு இந்தப் பொறுப்பைக் கொடுத்து விட்டீர்களே. நான் இந்தத் தேவதுந்துமியை எப்படி இசைப்பது?" எனக் கேட்டார். அதற்கு ஈஸ்வரன், "நீ இராமரை மனதில் நினைத்து இடது கையில் வைத்திருக்கும் வளைந்த கம்பைத் தேவதுந்துமியின் இடது பக்கம் அழுத்தி இழு. அதன் பின்னர்த் தேவதுந்துமியை இசைப்பது உனக்கு எளிதாக இருக்கும்" எனக் கூறினார். ஈஸ்வரன் கூறியபடியே மாலைகட்டியும் தேவதுந்துமியை இசைத்தார். இவ் இசையில் தேவர்களும் மயங்கி ஆடத் தொடங்கினர். அவர்களைப் பின்பற்றித் தேவர்களால் ஏற்பாடு செய்யப்பட்ட தேவகன்னிகளும் ஆடத் தொடங்கினார்கள்.

– ராஜபொம்மு

தேவராட்ட வகைகளுக்குச் சொல்லப்படும் கதைவிளக்கங்கள்

ஜம்ப ஆட்டம் (குதித்து ஆடுதல்)

தேவலோகத்திலிருந்து பூலோகத்திற்கு வந்த ஏழு கன்னிமார்கள் குளத்தில் நீராடும்போது ஆடிக்கொண்டே நீராடியதாகவும் அவ் வாட்டத்திற்கு ஏற்ப தேவதுந்துமி இசைக்கப்பட்டதாகவும் கூறுகின்றர். தேவ கன்னிகள் குளத்தில் குதித்துக் குதித்து ஆடியதால் இவ்வாட்டத்திற்கு ஜம்பம் என்ற பெயர் ஏற்பட்டது.

நிலுபு ஜம்பம் (நின்று ஆடுதல்)

தேவலோகத்து ஏழு கன்னிமார்கள் தெப்பக்குளத்தில் நீராடிய பிறகு படியில் வந்து நின்றவாறு ஆடியதாகவும், அவ் ஆட்டத்திற்கேற்பத் தேவதுந்துமி இசைக்கப்பட்டதாகவும் கூறுகின்றனர்.

சிக்கு ஜம்பம் (தலைக் கூந்தலைச் சிக்கெடுத்து ஆடுதல்)

ஏழு கன்னிமார்கள் தெப்பக்குளத்தில் நீராடிவிட்டுப் பின்னர்க் கூந்தலைச் சிக்கெடுத்துக்கொண்டு ஆடிய ஆட்டமே சிக்கு ஜம்பம் என்று கூறப்படுகிறது.

பொதி நடுதல்

தேவர்களும், ஏழு கன்னிமார்களும் கோயிலைக் கட்டுவதற்கு ஆலோசனை செய்ததாகவும், ஏழு கன்னிமார்களில் முதலாவது கன்னிமார் இலந்த முள்ளால்தான் கோயில் கட்டப்பட வேண்டும் என்றும், அவ்வாறு கட்டுவதுதான் தேவதைகளுக்கு உகந்தது என்று கூறியதாகவும், அவ்வாறு இலந்த முள்ளால் எழுப்பிய கோயிலில் பொதி வைத்து அதன் முன்னர் ஆடிய ஆட்டத்திற்குப் பொதி நடுதல் என்ற கூறப்படுகின்றது.

ரங்கம் அலிகேதி (சாணி மெழுகுதல்)

ஏழு கன்னிமார்கள், கோயலைச் சுற்றி வட்டமாக நின்று கொண்டு, ஈனாத காராம்பசுச் சாணியால் கோயில் முற்றத்தை மெழுகுவது போன்ற பாவனையில் ஆடிய ஆட்டமே ரங்கம் அலிகேதி என்று தகவலாளர் கூறினார்.

போட்லே போசேதி (மஞ்சள்பொடி கோலமிடுதல்)

ஏழு கன்னிமார்கள் கோயில் முற்றத்தில் மஞ்சள் பொடியை வைத்துக் கோலமிட்டுக் கோயில் முன்னர் ஆடிய ஆட்டத்திற்குப் போட்லு போசேதி எனத் தகவலாளர் கூறுகின்றார்.

நிம்ம பொன்டுலு கோர்சேதி (எலுமிச்சம்பழம் கோர்த்தல்)

ஏழு கன்னிமார்கள் கோயிலில் எலுமிச்சம்பழம் கோர்த்து ஆடிய ஆட்டமே நிம்மபொன்டுலு கோர்சேதி ஆட்டம் என்று கூறப்படுகின்றது.

பூசாரி நாயக்கர் ஆட்டம்

ஏழு கன்னிமார்கள் பூசாரி நாயக்கர் என்று ஒரு குழந்தையைப் படைத்து, அக்குழந்தைக்கு அருள் இறக்கி, அதன் தலையில் தேங்காய், பழம், மல்லிகைப்பூ, சந்தனம், எலுமிச்சம் பழம் ஆகியவை அடங்கிய கூடையை வைத்துக் கோயிலைச் சுற்றி ஆடச் செய்த ஆட்டத்திற்குப் பூசாரி நாயக்கர் ஆட்டம் என்ற பெயர் வந்ததாகத் தகவலாளர் கூறுகின்றனர்.

பஜகெத்து ஆட்டம்

ஏழு தேவகன்னிகள், வெற்றி பெற்ற மாடு நடந்து வருவதற்கேற்ப ஆடிய ஆட்டத்திற்குப் பஜகெத்து ஆட்டம் என்று பெயர் ஏற்பட்டது.

நொஜகெத்து ஆட்டம் (வெற்றி பெறாத மாட்டிற்கு ஆடும் ஆட்டம்)

கோயில் முற்றத்தைத் தாண்டாத மாட்டிற்காக ஆடும் ஆட்டம் நொஜகெத்து ஆட்டம் ஆகும்.

ஏழு கன்னிமார்கள் வெற்றிபெறாத மாட்டையும் வாழ்த்தும் வகையில் ஆடிய ஆட்டமே நொஜகெத்து ஆட்டம் எனக் கூறுவர்.

பசும்பொடி தப்பேதி (மஞ்சள்பொடி இடித்தல்)

ஏழு தேவ கன்னிகள் மஞ்சள் பொடி இடித்துக்கொண்டு ஆடியதால் இவ் ஆட்டத்திற்குப் பசும்பொடி தப்பேதி என்ற பெயர் ஏற்பட்டது.

ஒட்லு தப்பேதி (நெல்லுக்குத்துதல்)

ஏழு கன்னிமார்கள் நெல்லை உரலிலிட்டுக் குற்றிக்கொண்டு ஆடியதால் ஒட்லு தப்பேதி என்ற பெயர் ஏற்பட்டது.

பியாலு செர்ரேதி (அரிசியைத் தெள்ளி எடுத்தல்)

ஏழு கன்னிமார்கள் அரிசியைத் தெள்ளி எடுத்துக் கொண்டு ஆடியதால் இப்பெயர் பெற்றது.

போனாலு தீசேதி (மண் கலயங்கள் வாங்குதல்)

தேவ கன்னிகள் கிருஷ்ண பரமாத்துமாவிடம் மண் கலயங்கள் வேண்டும் எனக் கேட்டதாகவும், கிருஷ்ண பரமாத்துமா பல இலட்சக்கணக்கான குயவர்களைப் படைத்து அரசாணிப் பானைகள் செய்யச் சொன்னதாகவும் குயவர்களிடமிருந்து அரசாணிப்பானைகள் (கலயங்கள்) வாங்குவதற்குத் தேவகன்னிகள் சென்றதாகவும், செல்லும்போது முறங்களில்

ஒன்றில் அரிசியும் மற்றொன்றில் கானப்பருப்பும், இன்னொன்றில் கம்பும் அவற்றோடு வெற்றிலை, பாக்கு, பத்தி, சூடம் ஆகியவற்றை எடுத்துக்கொண்டு ஆடிக்கொண்டே சென்றதால் இவ் ஆட்டத்திற்கு இப்பெயர் பெற்றது.

நிம்மபொண்டுலு சுகரவேசேதி (எலுமிச்சம்பழம் எறிதல்)

ஏழு கன்னிமார்கள் இறைவழிபாட்டின்போது, எலுமிச் சம்பழம் எறிந்து ஆடியதாகவும், அவ்வாட்டமே நிம்ம பொண்டிலு சுகரவேசேதி என்று அழைக்கப்படுவதாகவும் கூறுகின்றர்.

ஞெமிலி ஆட்டம் (ஆண் மயில் குஞ்சு)

தேவர்கள் மயிலின் ஆண் குஞ்சுகளைப் பிடித்துக் கையில் வைத்துக் கொண்டு அவற்றைத் தூங்கச் செய்வது போன்ற பாவனையில் ஆடுவதால் இவ் ஆட்டத்திற்கு ஞெமிலி ஆட்டம் என்ற பெயர் ஏற்பட்டது என்று கூறுகின்றனர்.

ஜவ்வாலிக்கப்படி ஆட்டம் (இரண்டு பெண் நொண்டி மயில்கள் ஆடும் ஆட்டம்)

தேவர்கள் இரண்டு பெண் நொண்டி மயில்களைப் பிடித்து, "ஜோ ஜோ கப்படி ஜவ்வாலிக்கப்படி" என்று பாடிக்கொண்டே ஆடியதால் இவ்வாட்டத்திற்கு இப்பெயர் ஏற்பட்டது எனக் கூறுகின்றனர்.

மயிலையும் குயிலையும் பிடித்து ஆடும் ஆட்டம்

தேவர்கள் மயிலையும், குயிலையும் பிடித்து ஆடிய தாகவும், அவ்வாட்டத்தையே கம்பளத்து நாயக்கர்கள் ஆடுவதாகவும் தகவலாளர்கள் கூறுகின்றனர்.

ஜவ்வாலி ஜோடி ஞெமிலி ஆட்டம்

தேவர்கள் இரண்டு ஆண் நொண்டி மயில்களைப் பிடித்து ஆடியதால் ஜவ்வாலி ஜோடி ஞெமிலி ஆட்டம் என்று பெயர் ஏற்பட்டது.

– பொன்னுப்பாண்டி

அரங்கநாதசுவாமி சேவைப்பாட்டு

கவி: 1 திருவருளும் அயோத்தி தசரத ராமனே
சீர்பாதம் தென்டனிட்டார்
கார்முகில் வள்ளலே ஜானகி மணாளனே
காத்தருள வேண்டுமிப்போ
ஏது பிழையிருந்தாலும் எளியோனை இரட்சிக்க
ஏழைகளைக் காக்கவே வரவேண்டும் முருகா!

கவி:2 அண்டம் துயரம்தீர அயோத்தியமாநகரம் சென்று
தண்டகாருண்யம் சென்று சமுத்திரத்து மீது
அணையாகக்கட்டி
கொண்டல் இராவணனை மாட்டிடும் கோதண்டம்
கையில் தான் கையிலேந்தி புஸ்பரீ கன்னா இராமா
பொன்னடிக் கமலம் போற்றி! போற்றி!!

(தெலுங்கு)

அரணாகத் தங்க எருபு அரகமண்டலாம் எருபு
அருணாசல எருபு அக்கினி எருபு
தேவுடா பீமடோ எருபு
பந்த்தோக ரம்ப்போ எருபு
பளிப்பளி ஆகலா பஸ்ப்பமோ எருபு
பசப்பமோ கெம்ப்ப எருபு
பவளம்பத் தீங் கெருபு
குஞ்சனா சாலி எருபு
குங்கும எருபு மக்கினி புவ்வெருபு
மருத்தொண்ட பொன்டெருபு சவலெனிட்டி மாமிடி
சிகிலெருபு
திருகி சூசேவே ஏல ஏச்சேவே
முத்தாலு சராலு தேனேவே அமையகுணம் அய்யினோ
காவேட்டி ரங்கசாமிலு தானே1

பொருள்

சுத்தமான தங்கத்தின் நிறமும், சூரிய மண்டலத்தின் நிறமும், சுவாலைத் தீயின் நிறமும், தேவர்களின் நிறமும், பீமனின்

நிறமும், இந்திரலோகத்தில் காணப்படுகின்ற ரம்பையின் நிறமும், ஒளி கொடுக்கும் தீக்கங்கின் நிறமும், பவளப்பாசியின் நிறமும், குங்குமத்தின் நிறமும், அரளிப்பூவின் நிறமும், கோவைப் பழத்தின் நிறமும், மாலை இலையின் நிறமும் ஆகிய சிவப்பு நிறங்களை ஒத்தவரே (மகாவிஷ்ணு) கழுத்தில் முத்துமாலையும், நவரத்தின மாலையும் அணிந்தவரே1 திரும்பிப் பார்ப்பதேன். பிறகு ஏமாற்றுவதேன் என்பது பொருள்.

– **சின்னக்காளை**

அரங்கநாதசுவாமி சேவைப்பாட்டு (தமிழ்)

தன்னேன ன்னாதினம் தன்னேன னாதினம்
தன்னேன னாதினம் தன னானே!

கந்தனுக்காகவே முன்பிறந்தாய் ஒயிலா
கச்சிக்கணபதி காத்தருள்வாய்!
முந்தி முந்திவி நாயகனே! சுருளி
முப்பத்தி முக்கோடி தேவர்களே

ஆலமரத்தடிப் பிள்ளையாரே ஒயிலா
அரசமரத்தடி நாயகரே
வேலமரத்தடி வெள்ளைப்பிள்ளையாரே
வேறுவினைகளும் நேர்ந்திடாமல்

வாலையடைந்ததாம் சோலையடைந்ததாம்
வத்தலக்குண்டது மாநகராம் (2)
வத்தலக்குண்டிற்கு மேல்புறமாகவே
வகையான வெள்ளமலை ஒன்றுண்டுமாம்
வெள்ளமலை மீதில் நத்திப்பாறையில் - அங்க
வேகமான சென்னராயன் எங்ககுல தெய்வம்
மங்கலம் பெற்ற மலையாளமாம் அதை
ஆண்டு வந்தார் சிலகாலமெல்லாம்

சீர்பாதம்பெற்ற நலசில்லக் கோட்டை
செல்வம் பொருந்திய சென்னராயா

உச்சி மலையில் கன்னிமாரே சாமி
மாவூத்து மலையில் வேலவரே1
மங்கை வள்ளியை மணமுடித்தார்

தன்னேன னானைன தன்னேன னானனை தன்னேன னானனை
தன னானை

– சின்னவன்

அரங்கநாதசுவாமி சேவைப்பாட்டு (தெலுங்கு)

தன்ன னன்னா னானா னானமே னான னன்னா னான னானே
ஒன்ட்டிகல்லா பப்வுநான ஒயிலுகடு சாமிசென்னு
ரெண்டுகல்லா பப்வுநான ரெணங்கு தொச்ச சாமிசென்னு
ஒன்ட்டிகல்லா உரமத்தாட ஒயிலயினி சேவத்தாட
சந்துரய்யா சேவத்தாட சாமிசென்னு வீதிவெல்ல
கொத்துக்கார சென்னுத்தாட கோமாளிய்யா எர்ருத்தாட
சந்துரய்யா சேவத்தாட சாமிசென்னு வீதிவெல்ல
திண்டுமாலலு வேசிக்கேனி தினுக்கொச்ச சாமிசென்னு
கட்டுமாலலு கட்டிக்கேனி கணக்குத்தொச்ச சாமிசென்னு
புவ்வால கெம்ப்பலு தாட புதமசென்னு வீதிவெல்ல
சுக்குராரம் பொத்துவாட சூரசென்னு வீதிவெல்ல
சந்துரய்யா சேவத்தோட சாமிசென்னு வீதிவெல்ல
னன்ன னன்னா னான னானே னான னானே னான னானே

பொருள்

சாமி சென்ராயனை ஒருகலப்பூக்களால் ஒயிலாக அலங்கரித்து, இரண்டுகலப்பூக்களால் நேர்த்தியாக அலங்கரித்து, மூன்றுகலப்பூக்களால் தோரணம் அமைத்து, ஒன்றுக்கு மேற்பட்ட உறுமியோடும், ஒயிலான சந்துரய்யா சேவையோடும் சாமி சென்ற யானை வீதியில் ஊர்வலமாகக் கொண்டு செல்கின்றார்கள். எல்லோருக்கும் அருள்புரிகின்ற சென்றாயனுடன் கோமாளியும் சேர்ந்து சந்துரய்யா சேவையுடன் வீதியில் செல்கின்றனர். அளவற்ற ஆரவாரத்துடன் நிதானமாகச் சாமி சென்ராயன் வீதியில் செல்கிறார். சாமி சென்ராயன் கட்டுக்கு அடங்கிக்கணக்குடன் செல்கிறார். பூவால் அலங்கரித்து

பல்லக்கில் சாமி சென்ராயன் புதுமையாகச் செல்கிறார். வெள்ளிக்கிழமை மாலையில் சூரசன்மானத்துடன் சாமி சென்ராயன் வீதியில் சந்துரய்யா சேவையோடு வெளியேறுகிறார் என்பது பொருளாகும்.

– பரமன்

அரங்கநாதசுவாமி சேவைப்பாட்டு (தமிழ்)

தன்னேன னாதினம் தன்னே னாதினம்
தன்னேன னாதினம் தன னானே

முந்தி முந்திவி நாயகனே அங்க
முருக சரஸ்வதி கண்பாரம்மா
ஆலமரத்தடிப் பிள்ளையாரே அங்க
அரசமரத்தடி நாயகரே
வேலமரத்தடி வெள்ளைப்பிள்ளையாரே
வேண்டுகின்றேன் நான் உன்பாதமே - அங்க
வாலையடைந்ததாம் சோலையடைந்ததாம்
வத்தலக்குண்டது மாநகராம் - அங்க
வத்தலக்குண்டுக்கு மேல்புறமாக
வகையான வெள்ளமலை ஒன்றுண்டுமாம்
வெள்ளமலையில் நச்சொன்றுப் பாறையில்
வேகமான எங்ககுல சென்னராயனே
பங்குனி மாதம் பதினெட்டாம் தேதியில்
வெள்ளிக்கிழமையன்று கும்பிடுங்கள் - அங்க
சனிக்கிழமையன்று வீதியில்

தன்னேன னாதினம் தன்னே னாதினம்
தன்னேன னாதினம் தன னானே

அரங்கநாதன் சேவைப்பாட்டு (தெலுங்கு)

னன்னானே னானானே னானானே னானே
னானானே னானானே னானனே னானே

ரங்கையா ரங்கு ராவையா சாமி!
மம்முது! லேலேட்டி மாரங்க சாமி

சீரங்க ராயால மாரங்க சாமி
சீத்தம்புலு ஆடேடு மாதாசிரி ஐயா
பூமுலு தொவ்வானி ராவையா ரங்கு
புத்துலு மாயிந்த கலகவால சாமி
சரிஜாமு பொத்துகு ராவையா ரங்கு
சந்தோஷம் மாமிந்த கலகவால சாமி
உருமான ரவிலிகி ராவையா ரங்கு
உச்சாட்டம் மாமிந்த கலகவால சாமி
கெஜ்ஜாலு ரவிலிகி ராவையா ரங்கு
கெலுபுலு மாமிந்த கலகவால சாமி
வென்னால வெனுகிக்கு ராவையா ரங்கு
வேடிக்கால மாமிந்த கலகவால சாமி
காவேட்டிகி ஆவாகு பெத்தேட்டிகி ஈவாகு
மத்தீ ம் பூமினா நித்தார போய
ஈரேவு நீலுாத்த இல்ல பொம்மனு
ஆரேவு நீலுாத்த அல்ல பொம்மனு
அயோத்தி வனுமுகு சேரி பொம்மனு
இராமசாமி இலட்சுமன்னா ஜலகமாடேறு

னன்னான னானானே னானானே னானே
னானானே னானானே னானானே னானே

பொருள்

நான் அழைப்பதற்கு வரவில்லையே சாமி; ஊஞ்சலில் ஆடும் எங்கள் குல தெய்வமே! பூமிக்கு இன்னும் வரவில்லையே சாமி; புத்திகள் எங்களுக்கு தரவேண்டும் சாமி; நடுச்சாமப் பொழுதிற்கு வரவில்லையே சாமி; சந்தோசமாக எங்கள்மீது இருக்கவேண்டும். தேவதுந்துமி சப்தத்திற்கும் வரவில்லையே சாமி; உன்னுடைய அருள் எங்கள் மீது இறங்கவேண்டும் சாமி; சலங்கை ஒலிக்கும் வரவில்லையே சாமி; நாங்கள் ஆடுவதற்குக் கால் பணத்தைக் கொடுக்கவேண்டும் சாமி; சேவைப்பலகைச் (தப்பு) சப்தத்திற்கும் வரவில்லையே சாமி; வேடிக்கைகள் செய்ய எங்கள் மீது அருள்புரிய வேண்டும் சாமி; அயோத்தியில் இராமரும், இலட்சுமணரும் விளையாடுவதற்கு

வடக்கே பாய்கின்ற ஆற்றுத் தண்ணீரையும், மேற்கே பாய்கின்ற ஆற்றுத்தண்ணீரையும் அயோத்தியில் உள்ள வனத்திற்குப் போகுமாறு கூறுவதாக மேற்கண்ட பாடலின் பொருள் அமைந்துள்ளன.

– கருப்பணன்

சேவைப்பாட்டு (தெலுங்கு)

சீத்த சீத்தா பச்ச சிறு தாமரை பச்ச
தெய்வந்திரா பச்ச தேவ பச்ச
அரிபச்ச குறிபச்ச பன்னீரு பச்ச
தங்கடா பூவுபச்ச தருசுபச்ச
ரேபலா சூத்தேனோ ரேனபச்ச
மாபலா சூத்தேனோ மல்லபச்ச
பச்சிபேரு செப்பகா இனத்தெலுங்கு மேலெய்த்தினோ
நீ குணம் கலிகிதே கோடிவெய்மாடுலு சேசுனோ

பொருள்

சீதையை இராமனும், இலட்சுமணரும் மாறுவேடத்தில் (குறவன், குறத்தி) சென்று பார்க்கின்றார்கள். அப்பொழுது சீதையைப் பார்ப்பதற்குத் தடையாக இருந்ததால் இராமன் குறவன் வேடத்திலும் இலட்சுமணர் குழந்தை வேடத்திலும் சென்று குறிபார்க்கின்றார்கள். அப்பொழுது சீதையின் வாயில் வெற்றிலைத் துண்டு பல்லில் ஒட்டியிருக்க அதைப்பார்த்து, நீ பதினான்கு ஆண்டுகள் வனவாசம் செல்வாய் என்று சொல்கிறார்.

சிறு தாமரையின் நிறமும், தெய்வேந்திரனின் நிறமும், ஆவாரம்பூவின் நிறமும், காலை வேளையில் பூமியைப் பார்க்கும்பொழுது காணப்படும் பச்சை நிறமும் பற்றி வகிடமாகப்பாடுதல் இப்பாடலின் பொருளாகும்.

– சாமிக்கண்ணு

ஜமீன்தார் சேவைப்பாட்டு (தமிழ்)

உத்தம பாளையம் தாலுகாவாம்
பேருப்போனதொரு தேவாரமாம் (2)
தேவாரம் மாநகர் தன்னில் வாழும்

சில்லவாருகுல வம்சமாம்
கோட்டைக்கதிகாரி கொண்டபொம்மு அவர்
நாட்டுக்கதிகாரி செல்லப்பாண்டி அவர்
நாட்டுக்கதிகாரி செல்லப்பாண்டி அவர்
கோட்டுக்கதிகாரி தங்கப்பாண்டி
செல்லப்பாண்டியவர் நாளையிலே
கம்பளத்துக்கொரு ஓலையிட்டார்
கம்பளத்துக்கொரு ஓலையிட்டார்
காகிதம் ஓலைகள் எழுதியனுப்பி - அங்க
செல்வம் பொருந்திய தேனிமாநகரம்
அன்னச் சத்திரங்கள் கட்டினாராம்
செல்வம் பொருந்திய தேனிமாநகரத்தில்
அன்னச்சத்திரங்கள் கட்டினாராம்
அன்னச்சத்திரங்கள் மாநகராம் அங்க
சந்தை கூட்டங்கள் நடந்துவர

தன்னேன னாதினம் தன்னேன னாதினம்
தன்னேன னாதினம் தன்னானே

பொருள்

தேவாரத்தின் முதல் ஜமீன்தார் கொண்டபொம்மு துரையாவார். கொண்டபொம்மு துரைக்கு ஒன்பது மனைவிமார்கள் இருந்தார்கள். ஒன்பது மனைவிமார்களுக்கும் புத்திரபாக்கியம் இல்லை என்பதால் மன்னாரு கோட்டை ஜமீன்தார் மகளை மஞ்சப்பாலூற்றி வளர்த்தார் கொண்ட பொம்மு. தேவாரம் அரண்மனைக்குப் பட்டக்காரரர் சில்லவாரு குலத்தைச் சேர்ந்த செல்லப்பாண்டி, தங்கபாண்டி, விஜயபாண்டி ஆகிய மூவராவர். இவர்கள் உடன்பிறந்த சகோதரர் ஆவர். செல்லப்பாண்டியனார் மகன் திரு. சிவரங்கராஜ் இன்று பட்டக்காரராக விளங்குகிறார். மேற்குறிப்பிடப்பட்டுள்ள பாடல் திரு. சிவரங்கராஜைப் பற்றியது.

ஜமீன்தார் சேவைப்பாட்டு (தெலுங்கு)

"மானுகல்லா தொட்ட மானு
சின்னசெர்ரு மர்ரி மானு

தொரலா கல்லா தொட்டவாரு
கோளாறுக்கார கொண்ட பொம்மு
கொண்டவாகிட நீலுதிப்பே
தந்திரக்காரரு கொண்ட பொம்மு
தலையூத்தன்னா நீலுதிப்பே
வெளையக்காரக் கொண்ட பொம்மு
இன்ட்டி வெனிகில நீலுதிப்பே".

விளக்கம்

மரத்திற்கெல்லாம் பெரியமரம் சின்னக்குளத்தில் உள்ள ஆலமரம். ஜமீன்தார்களுக்கெல்லாம் மேலான சிறப்புப் பெற்றவர் தேவாரம் ஜமீன்தார். மிகக்கோளாரு தெரிந்த புத்திசாலி. கேரளத்தின் வழி கல்லாற்றுத் தண்ணீரைத் தேவாரம் பகுதிக்குத் திருப்பிவிட்டுப் பாசனம் செய்தவர். தந்திரக்காரர் கொண்ட பொம்முதுரை. ஆராய்ந்த சூழ்ச்சியும் அறிவும் கொண்டவர். மலைமேலே சென்ற ஆறிறு நீரைத் தேவாரம் அரண்மனைத் தோட்டத்தில் பாயும்படி செய்த திறமைசாலியாவார்.

– சுப்புராமு

திருமால் சேவைப்பாட்டு (தெலுங்கு)

ஒன்ட்டி ஹெல்லாபுல்லனான
ஒயிலு ஹெல்லா சேவனான
அலுக்கு தோடோ குலுக்கு தோடோ
ரெண்டு ஹெல்லா புவ்வுனான
ரேஹூ தெச்சேடு சாமிசென்னு
எர்ரெ கென்கர கட்டுமால
சாமி சென்னுக்கு தின்டு மால
தின்டு மால வேசிகேனு
திமுஹூ தெச்சேடு சாமிசென்ன
நானா நானாநானா நானா
நாலு ஹெல்லா நடுகு
தெச்சேடு சாமி சென்ன
அஞ்சு ஹெல்லா புவ்வுமான
ஆடு தெச்சேடு சாமி சென்ன

ஆறு ஹெல்லா புவ்வுனான
அடங்கு சாமி சென்ன
எர்ரெகு நேய கட்டமால
சாமி சென்ன தின்டுமால
தின்டு மால வேசி கேனு
திமுக்கு தெச்சேடு சாமி சென்ன

பொருள்

சாமி சென்ராயப் பெருமாள் ஒரு கலப்பூவினால் அலங்கரித்துக் கொண்டு சேவையாட்டத்திற்கு ஒயிலாக புறப்பட்டார். கூட்டத்துடன் சேர்ந்து உடல் குலுங்க ஆடிக்கொண்டு வந்தார். இரண்டு கலப்பூவினால் தன்னை அலங்கரித்துக் கொண்டு சாமி சென்ராயப் பெருமாள் மிடுக்குடன் ஆடிக்கொண்டு வந்தார். சிவப்பு அரளிப்பூவால் கட்டிய மாலையை அணிந்துகொண்டு சாமி சென்ராயப் பெருமாள் ஆடிக்கொண்டு வந்தார். நீல மாலையைத் தோளில் அணிந்துகொண்டு சாமி சென்ராயப் பெருமாள் சேவையாட்டத்தில் கலந்து ஆடிக்கொண்டு வந்தார். மூன்று கலப்பூவினால் தன்னை அலங்கரித்துக் கொண்டு சென்ராயப் பெருமாள் ஆடிக்கொண்டு சேவையாட்டத்துடன் கலந்து ஆடிக்கொண்டு வந்தார். அரளிப் பூவினால் கட்டிய மாலை அணிந்து சேவையாட்டம் ஆடிக்கொண்டு வந்தார்.

கோமாளிப்பாட்டு (தமிழ்)

வெத்தலைன்னா வெத்தல
விருது நகர் வெத்தல
நீ வாங்கி வந்த வெத்தல
வாய்க்குக் கூடப் பத்தல

சந்தனமுன்னா சந்தனம்
பேரையூரு சந்தனம் பேருபோன சந்தனம்
சந்தனத்தைப் பூசுங்க சத்தமின்றி பேசுங்க
கூச்சல் போடாமலே கொணமுடனே கேளுங்க
சத்தம் போடாமலே தயவுடனே கேளுங்க

அட! பாட்டுன்னா பாட்டு
நீ இந்த மாதிரிப் பாட்ட
என்னிக்குத் தான் கேட்ட
எடுத்து வாடி நோட்ட
நா(ன்) எழுதித் தாறே(ன்) அந்தப்பாட்ட

எங்களுக்கு வேல(லை)ங்க
மதுரை ரைஸ் மில்லுங்க
போன வருஷந் தீபாவளிக்கு
போனசு இல்ல(லை)ங்க

கோடாங்கி பட்டி புள்ள - அவ
கோழிக்கறி சாத்துல
போட்டானாம் கை மருந்த
பா(ர்)த்துக்கோ அது நெசமா
பொய்யான்னு கேட்டுக்க

ஆண்டிபட்டி புள்ள - அவ
ஆட்டுக்கறி சாத்துல
போட்டாளாம் கை மருந்த
பார்த்துக்கோ அது நெசமா
பொய்யான்னு கேட்டுக்க

வாடிப்பட்டி புள்ள - அவ
வாத்துக்கறி சாத்துல
போட்டாளாம் கை மருந்த
பாத்துக்கோ அது நெசமா
பொய்யா ன்னு கேட்டுக்க

குலப்புரத்துப் புள்ள - அவ
சுண்டெலி சாத்துல
போட்டாளாம் கைமருந்த
பாத்துக்க அது நெசமா
பொய்யான்னு கேட்டுக்க

வத்தலக்குண்டு புள்ள - அவ
வறுத்த கறி சாத்துல
போட்டாளாம் கை மருந்த
பாத்துக்க அது நெசமா
பொய்யான்னு கேட்டுக்க

பாளையத்துப் புள்ள - அவ
பன்னிக்(பன்றி) கறி சாத்துல
போட்டாளாம் கை மருந்த
பாத்துக்க அது நெசமா
பொய்யான்னு கேட்டுக்க

கம்பத்துப் புள்ள - அவ
கரடிக்கறி சாத்துல
போட்டாளாம் கை மருந்த
பாத்துக்க அது நெசமா
பொய்யான்னு கேட்டுக்க

கட்டபொம்மன் பாடல்

பாலாபிசேஷகம் பழநியிலே
பண்டார ரூபம் கழுகுமலை
நெய்யாபிஷேகம் திருச்செந்தூர்
தெய்வ கடாட்சம் கழுகுமலை

முந்தி முந்தி நாயகனே!
முருக சரஸ்வதி எங்குருவே!
கந்தனுக்காக முன் பிறந்த
சக்தி கணபதியே காத்தருள்வாய்!

ஆல மரத்தடி பிள்ளையாரே
அரச மரத்தடி விநாயகரே
வேல மரத்தடி விநாயகரே
வேற வெனைகளும் நேர்ந்திடாமல்

கூடியொரு கூட்டத்திலே
கும்பிட்டொரு பாதம் நான் பணிந்தேன்
முத்துப் பல்லாரியை ஆண்டவரே!
வலசுக் கூடையில் வந்தவளே!

மேல மலையாளம் போன தெய்வமே
மேலான மந்திரம் கற்ற தெய்வமே
வலசு கூடையில் வந்த தெய்வமே
வரம் தருவாய் சக்க தேவி

தெக்கண பூமியை ஆண்டவனே!
கோடாங்கி பட்டிய காத்தவனே!
தோக்கலவார் குலம் காத்த தெய்வமே
கொண்டனைக்க வேண்டும் சக்க தேவி

பொட்டிப்புறம் புதுக்கோட்டையாம்
பூர்வீகக் காலமும் ஆண்டு வந்தே
மல(லை) மேல மாடு மேய்க்கப் போன
மதயானைக் குட்டியே வந்துதவும்

பாதி மாடு வீடு வந்து சேர
பழி மோசமானதே சக்கதேவி
அம்பிகையே எங்குலம் காப்பவளே
ஆதரிக்க வேணும் சக்கதேவி

பரப்பரப்பாசி அணிந்தவளே
பச்சக்கிளி ரூபங் கொண்டவளே
மாரடிப் பாசி அணிந்தவளே
கம்பளத்தார் குலம் காப்பவளே

பட்டுப் பாவாடை பறந்துவர
பாதசரங்களும் சோதி மின்ன
தோரு வளவி அணிந்தவளே
துணையிருக்க வேணும் சக்கதேவி

உன்னையே நம்பினேன் சக்கதேவி
உலகத்தை நம்பவில்லை ஈஸ்வரியே

கல்லாலே கோட்டையும் வேண்டாமின்னு - எலந்த
முள்ளாலே கோட்டையும் கட்டிக் கொண்டாய்

தாயே ஏறிட்டுப் பாரம்மா சக்கதேவி
எட்டுத்திசையும் பதினாறு கோணலும்
ஆண்டவளே குலதேவி ஜக்கம்மா
ஆதரிக்க வேண்டும் ஈஸ்வரியே

ஏறிட்டுப் பாரம்மா சக்கதேவி
எட்டய புரம் ஏடு கோடெல்லாம்
ஜட்டன் துரை சண்டை நடக்கும்போது
நேரான சண்டைக்கு வாரிவடா

கட்டபொம்மனென்று பேரு சொன்னா
காகம் பறக்காது பூமியில
ஊமத்துரை என்று பேரு சொன்னா
ஊர்க்குருவி பறக்காது தேசத்தில

காகம் பறக்காத பூமியிலே
கருப்புச் சட்டைகள் ஆயிரமாம்
சிட்டுப் பறக்காத பூமியிலே
சிவப்புச் சட்டைகள் ஆயிரமாம்

யாரடா? யாரடா? கட்டபொம்மு
எந்நேரம் பார்த்தாலும் கத்திச் சண்டை
அங்கே பட்டாளக்கத்தி பளபளக்க
நல்ல பாதசரங்களும் சோதி மின்ன

தெக்குத் தெருவிலே தேரோடும் வீதியிலே
வேகமாய் வந்து நின்றார் கட்டபொம்மு
மாயமாய்ச் சண்டைகள் துதி கொள்ளவே
வந்து நின்றார் கட்டபொம்முதுரை

சில்லரங்காடு செடிகாடெல்லாம்
சிட்டாப் பறக்குது பேக்குதிரை - இங்கு
ஒட்டங்காடு ஒடங்காடெல்லாம்
ஓடிப் பறக்குது பேக் குதிரை

எட்டயபுரம் எல்லைத் தரிசிலே
எடக்குப் பண்ணுது பேக்குதிரை
சின்னச் சின்னக் கல்லுகளெல்லாம்
சிட்டாப் பறக்குது பேக்குதிரை

ஊமத்துரைக்குப் பெறந்தவனே
உன்னை விடமாட்டோம் பேக்குதிரை
கவணக்கருப்பள்ளி பெற்றெடுத்த
கட்டக் கருப்பண சுந்தரலிங்கம்

யாருடா? யாருடா? என் மகனே
அஞ்சாமல் கோட்டைக்கு வந்தது யார்?
கட்டக் கருப்பண சுந்தரலிங்கம் மொதல்
கோட்டக் காவல்காரன் எந்தன் பேரு

ஆத்தாளே! ஆத்தாளே! முத்தியாத்தா
கோட்டைக் கதவுகளைத் திறந்துவிடு
யாரடா நீ? என்மகனே அஞ்சாமல்
கோட்டைக்கு வந்தது யார்?

ஒன்பது கம்பளம் நம்பிணைங்கிடும்
தேவியே என் குல ஜக்கதேவி
கல்வி சிகாமணி பெற்றெடுத்த நல்ல
கண்மணியே இங்கு வாருமம்மா

போருக்குப் போருண்டு வெள்ளையம்மா
போகவிடை எனக்குத் தாருமம்மா
யாருக்கும் பயமில்ல வெள்ளையம்மா
கட்டபொம்மு துரை ஆட்சியிலே

பூட்டுங்கடா பொதிமாட்ட தில்லேலே லேலோ
நாமப் பொழுதிருக்கப் போயிருவோம் தில்லேலே லேலோ
வேயிரு வேயிரு முத்தாலு தில்லேலே லேலோ
வெறட்டி வேயிரு முத்தாலு தில்லேலே லேலோ

– பரமன்

U